Symphonien Beethovens

Dürenberg

Die Symphonien Beethovens

und anderer berühmter Meister.

Mit Hinzuziehung

der Urteile geistreicher Männer

analysiert

und zum Verständnisse erläutert

von

F. L. S. von Dürenberg.

Zweite Auflage.

Leipzig

Verlag von Heinrich Matthes (Hermann Voigt).

1885.

Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister.

Mit Hinzuziehung
der Urteile geistreicher Männer
analysiert
und zum Verständnisse erläutert
von

F. L. S. von Dürenberg.

Zweite Auflage.

Leipzig
Verlag von Heinrich Matthes (Hermann Voigt).
1885.

Die Symphonien L. van Beethoven's.

Beethoven's Instrumentalkompositionen, namentlich seine neun Symphonien, eröffneten der Tonkunst, wenn auch nicht ein neues, doch ein freieres Gebiet, da der Boden desselben durch Haydn und Mozart bebauet und üppig angelegt, jedoch schon von älteren Komponisten in Angriff genommen worden war. Die Symphonien Haydn's und Mozart's standen schon auf einem Höhepunkte gegen frühere Tondichter und waren ohne Zweifel ihrer Zeit vorausgeeilt. Auf diesem Höhepunkte weiter fort zu bauen, war für Beethoven eine Lebensaufgabe und Lebensfrage. Wenn Haydn's Naivetät und heitere Laune sich in seinen (118) geschriebenen Symphonien schon mannigfach und natürlich ausgesprochen, so griff Mozart's lyrische Natur und reiche Phantasie schon weiter, indem er durch das Höchste und Tiefste seines innern Wesens das von Haydn erbaute zier-

lich phantastische Gartenhaus in einen Prachtpalast umwandelte. Beethoven hatte schon frühzeitig sich in diesem Palast heimisch gefunden und so konnte es bei seiner angebornen Genialität nicht anders kommen, daß er, einen höhern Anflug nehmend, um seine eigene Natur in eigenen Formen auszudrücken, auf das stattliche, feste Gebäude einen „trotzigen Thurmbau" emporsteigen ließ, auf welchen so leicht Keiner etwas setzen konnte, „ohne den Hals zu brechen." Beethoven hatte durch ein tiefes Studium der Werke seiner Vorgänger sich gewissermaßen als Universalerbe ihrer Errungenschaften eingesetzt und machte die Symphonie zum „Schwerpunkt" seiner Musik. Ob auch sein Charakter etwas rauh und düster war, so hatte er doch einen trefflichen geraden Sinn ohne alle Heuchelei. Sein trotziges Selbstgefühl, welches mit einer mißtrauischen Abgeschlossenheit gepaart war, mochte auch theilweise die Folge seiner Erziehung sein, denn der tyrannische Charakter des Vaters mochte dem leidenschaftlichen Drang nach Unabhängigkeit immer mehr Nahrung geben, trotzdem, daß die Mutter mit Sanftmuth und Geduld diesen Charakter zu mildern suchte. Jedoch konnten die Bemühungen der Mutter wenig fruchten, da sie, seinen kindischen Launen nachgebend, mehr ihm schmeichelte und durch Verzärtelung seinen leidenschaftlichen Drang nach Freiheit immer mehr bestärkte und ihn neben-

bei eigensinnig und ungesellig machte. Daher kam er auch mit Kindern seines Alters wenig in Berührung. Um sich ungestört den Eindrücken der schönen Natur hinzugeben, durchstrich er schon als Knabe die schönen Umgebungen Bonn's und betrachtete sinnig die malerischen Rheinufer. Seine Vorliebe für Naturschönheiten war auch Ursache, daß er später seine Werke meist im Freien skizzirte. Sein Inneres beschäftigte das Reich der Töne und seine Tonschöpfungen schildern seinen freien Geist in der Natur. Unbekümmert wie seine Zeitgenossen seine Erzeugnisse und Kunstwerke aufnehmen, ob sie den von ihm gewünschten Eindruck hervorrufen würden, verwendete er seine besten Kräfte und seine Zeit dazu, sein eignes Wesen durchsichtig krystallisirt in seine Schöpfungen zu legen. Leider konnte es nicht außen bleiben, daß ihn die damalige Musikwelt nicht verstand und er manchen kränkenden Tadel erfahren mußte. Man zweifelte sogar im Anfange an der Größe seines Genies und warf ihm keck ins Gesicht (in einer Recension seiner Variationen Nr. 8), daß er wohl nicht ein eben „so glücklicher Tonsetzer“ als „fertiger Klavierspieler“ werden würde. Andere Männer ahnten jedoch bald, daß ein großer Geist in ihm wohne. Mozart hörte einst seinem Klavierspiele mit lebhafter Theilnahme zu und sagte dann in prophetischem Geiste: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich

reden machen." — Tadel an seinen Werken suchte man später dadurch zu entschuldigen, daß man „große Anforderungen" an ihn zu machen „gewohnt" sei. Beethoven ließ sich aber nicht irren und verfolgte den betretenen Weg mit eisenfestem Willen.

Die erste Symphonie in C-dur und die zweite in D-dur sind gewissermaßen die Uebergangsperiode der ausgeprägten Eigenthümlichkeit Beethovens. Außer der Pastoralsymphonie ist keine der anderen Symphonien mit einem besondern Programm versehen. Die dritte Symphonie (Eroica) giebt durch ihren Beinamen nur eine entfernte Andeutung seines Charakters. Man hat nun auch bei den übrigen Symphonien verschiedene Programme aufgestellt, um darzuthun, was der Komponist sich dabei gedacht habe, oder welche Episode er habe durchführen wollen und ist dabei auf mancherlei Absurditäten gerathen, doch ist bei dem entschiedenen Charakter Beethovens nicht zu vermuthen, daß z. B. die A-dur-Symphonie eine Hochzeit oder gar ein Schlachtfest darstelle, denn die Musik dieser Symphonien überhaupt steht zu hoch, als daß der Tondichter ein alltägliches Sujet zum Grund einer Tonmalerei hat legen wollen. Jeden Gegenstand, den er berührt, nur nicht den materiellen, „zieht er in eine höhere Sphäre empor." Mit Leidenschaftlichkeit schildert er Charakterrollen und poetischer Humor würzt sehr oft das Ganze und ver-

schmilzt seine Ideen, scheinbar an sich klein und unansehnlich, zu einer großartigen Schöpfung.

Die erste Symphonie in C-dur. Op. 21.

Obgleich Beethoven bezüglich der Form seiner einzelnen Theile und seines geistigen Inhalts sich an das Vorbild Mozarts anlehnt, so hat doch diese Symphonie schon eigenthümliche Züge und sein Streben, Neues zu schaffen, ist unverkennbar. Schon die Einleitung besitzt eine Eigenthümlichkeit, indem die Haupttonart, C-dur, in den ersten Takten gar nicht festgestellt wird, was frühere Komponisten gar nicht gewagt hatten und erst zu Anfang des Allegro's vermag das Ohr mit völliger Gewißheit die C-dur-Tonart errathen. Von dem Hauptthema des Allegro werden die ersten vier Takte von den Streichinstrumenten ausgeführt, bei deren Beendigung die Holzinstrumente einen Uebergang in ganzen Taktnoten machen, um das Thema von der Sekunde aus (in D) eintreten zu lassen. Dieses Hauptmotiv hat in seinem Charakter etwas Trotziges, was durch den Uebergang der Blasinstrumente gemildert wird, gleichsam als wenn der Eigensinn eines Knaben durch Zureden der Mutter besänftigt werden sollte. (In der Mo-

dulation der Blasinstrumente werden die alten Tonlehrer wohl einen unharmonischen Querstand ausgewittert haben.) Hierauf erfolgt ein stärkeres Aufbrausen, das beim Eintritt des Fortissimo förmlich zur Geltung kommt, ohne jedoch diesem den Ausdruck des Zornes zu geben und ein unverdorbenes Gemüth in seiner Klarheit zeigt. Mit Beibehaltung der Hauptfigur geht nun die Modulation in natürlicher Weise vor sich und das zweite Hauptthema tritt in der Dominante ein. Das darauf folgende Forte zeigt ein freudig erregtes Gemüth. Violoncell und Contrabaß ergreifen die frühere Phrase der Blasinstrumente, die ungehindert fortgeführt wird, obgleich die Hoboe mit einer neuen Nebenmelodie hinzutritt, bis das eintretende Forte mit dem Thema sehr geschickt mit den früheren Motiven sich vermischt, den Schluß des ersten Theils herbeiführt und die Blasinstrumente die Wiederholung des ersten Theils einleiten. Derselbe Einleitungsgedanke der 2da volta geht scheinbar wieder nach C-dur über, aber man ist getäuscht, denn statt C-dur tritt plötzlich der Sextenaccord cis e a ein und alle im ersten Theile vorkommenden Haupt- und Nebenmelodien sind nun so kunst- und geschmackvoll vermischt und durchgeführt, wie sie eine Meisterhand nur bieten konnte. Die Nebenmelodien und die anderen kürzeren Tonphrasen, welche Schatten und Licht in höchst melodischer Weise geben und sich zum wohl-

geordneten Ganzen verbinden, athmen noch die Mozart'sche Art und Weise der Zusammenstellung, auch selbst manche melodischen Tonfolgen. Es ist keine Note zu viel und zu wenig, und die Länge des Satzes übersteigt nicht die Form und Ausdehnung der Haydn'schen oder Mozart'schen Allegrosätze. Das lyrische Element macht sich in seiner rhythmischen Natur überall geltend und der Einfluß Mozarts läßt sich nicht verkennen, ohne darin eine blinde Nachahmung erkennen zu wollen. Der zweite Satz Andante cantabile con moto $^3/_8$ Takt F-dur athmet Gemüthlichkeit und ist voller Anmuth. Die erste Violine bringt das graziöse Hauptthema allein, worauf Violoncell und Viole dasselbe kanonisch aufnehmen, bis nun auch die Blasinstrumente hinzutreten. Bisher haben Trompeten und Pauken geschwiegen, doch treten sie gegen das Ende des ersten Theiles pianissimo ein zu den Triolenfiguren der ersten Violine und der Flöte. Die Pauken effektvoll im pianissimo zu verwenden, ist eine Erfindung Beethovens zu nennen, da man vor seiner Zeit sie nur im Forte verwendete. Der zweite Theil des Andante bringt die erste Figur des Hauptthemas abgekürzt durch eine Achtelpause in C-moll und bildet einen genialen Uebergang in einfacher Weise nach Des-dur fortissimo, was jedoch in demselben Takte schon abnimmt, um einzelne Rufe (durch Blasinstrumente) von zwei Noten

zu vernehmen, die die Bedeutung zu haben scheinen, auf die Schönheiten einer malerischen Gegend aufmerksam zu machen und die Augen des Beschauers bald auf diesen bald auf jenen Punkt lenken, denn das Ganze ist rein idyllisch gehalten. Die Form des Andante ist mehr die der freien Variation, denn beim Eintritt des ersten Themas im zweiten Theile fällt das Violoncell mit einer neuen Staccato-Figur ein, die hierauf die erste Violine verändert aufnimmt, später auch die Bässe wieder ergreifen. Bei später wiederholtem Eintritt des Hauptthemas bringen auch die Bässe dasselbe in der Umkehrung. Der Schluß bestätigt durch die Tonphrasen der Hörner, daß der Charakter des Andante rein idyllischer Natur ist.

Die Menuet Allegro molto e vivace ist schon durch das schnelle Tempo verschieden von den Menuetten Haydn's und Mozarts. Der Charakter dieser Menuet, welche schon der Vorläufer der spätern Scherzo's Beethovens ist, hat mit dem vorhergehenden Andante viel Aehnlichkeit und schildert, jedoch mehr aufgeregt, das bewegte Leben eines ländlichen Vergnügens von ausnehmender Frische und Lebendigkeit und der einfachen Grazie, jedoch nicht in der Manier des Dichters Lenau, als Scene in einer Dorfschenke, wo Mephisto die Fidel streicht und Alles zum wollüstigen Tanze aufstachelt. Nein, Unschuld und kindlicher Frohsinn beherrscht das Ganze. Man

sehe nur das Trio, in welchem die piano getragenen Akkorde durch Blasinstrumente und die Figuren der Violinen auf ländlichen, fast kindlichen Frohsinn hindeuten. Der letzte Satz Allegro molto vivace 2/4Takt bringt in dem einleitenden Adagio zuerst eine Fermate auf der Dominante g, und die erste Violine nimmt von g aus einen fast komischen Anlauf wie zu einem Sprunge, erst g a h, dann g a h c, dann von g zu d, und so fort dieses wiederholend bis zu f mit einer Fermate, nach welcher im Allegro die Lustigkeit ihren Anfang nimmt und nach und nach immer mehr Nebenmelodien sich zugesellen, nicht aber als kämen sie vom Himmel hineingeschneit, sondern in passender Weise unzertrennlich zu einander gehörend. Haydn's Einfluß ist in diesem Satze allerdings nicht zu verkennen. Berlioz nennt diesen Schlußsatz geradezu eine „musikalische Kinderei" (!?), als ob ein gemüthlicher Frohsinn nur Kindern eigen sein dürfte. Man sagt auch, daß dieser Satz gegen das erste Allegro zurückstehe, indem Beethovens Eigenthümlichkeit gar wenig darin zu finden sei. Doch hat dieser Satz ein abgerundetes Ensemble und eine vollkommene Beherrschung der Rondo-Form. Der Humor eines Naturburschen läßt sich durchaus nicht besser schildern, wenn man ein ländliches Tonbild zum Grunde legen will. Unrecht ist es, wenn man in gewissen Kreisen diese Symphonie nicht mehr achtet,

weil darin Beethovens spätere Individualität noch zu wenig ausgeprägt ist.

Die zweite Symphonie in D-dur. Op. 36.

Zwischen Opus 21 und 36 waren wohl fünf Jahre (1801 — 1806) verflossen und es stand zu erwarten, daß der Keim seiner (Beethovens) Richtung festere Wurzel schlagen würde, so daß er immer mehr von seinen früheren Mustern sich losriß, indem ihm die Worte Haydn's vorschwebten: „Wenn ich noch einmal anfangen könnte, so wollte ich ganz andere, noch nie gehörte Werke schaffen — dies ist dir (Beethoven) aufbehalten, mehr Gedanken, zu Ideen gestaltete Gefühle und Bilder der freien Phantasie in Tönen, ohne Fesseln alter Gesetze darzustellen.“ Wenn auch die zweite Symphonie noch an die Haydn-Mozart'sche Periode erinnert, so läßt er doch darin mehr den eigenen Flügelschlag seiner Phantasie vernehmen, als in der ersten Symphonie. Die Introduction (Adagio molto $^{3}/_{4}$Takt) zum Allegro ist schon breiter gehalten als in der ersten Symphonie. Die Tonart D-dur kündigt sich durch alle Instrumente durch den Ton D bestimmt an, worauf Hoboen und Fagotte höchst melodiös rein vierstimmig in der Gegenbewegung auftreten und nach vier

Takten Flöten und Clarinetten in Terzengängen einfallen, um die übrigen Stimmen gewissermaßen einzuladen den Ton der Haupttonart noch einmal fest anzuschlagen, worauf die Saiteninstrumente die ersten zwei Takte wiederholen, um daran einen nicht gewöhnlichen Uebergang nach B-dur vorzubereiten. Der Eintritt in B-dur macht einen gewaltigen Anflug durch die Imitation der Tonfiguren in Zweiunddreißigtheilen, abwechselnd, besonders für die ersten Violinen und die Streichbässe, welche von den begleitenden zweiten Violinen und Violen harmonisch unterstützt werden. Sangbare Tonphrasen der Blasinstrumente schmücken dabei die Hauptfiguren wundervoll aus. Gewaltig stürmt dieser Gedanke eilf Takte hindurch bis zu der Unisonostelle in D-moll. Gleichsam besänftigend wirken darauf die Triolenfiguren der Violinen, abwechselnd mit Violoncellen und Violen, bis die letzten fünf Takte vor dem Allegro durch eine Steigerung, worin die Blasinstrumente in ihren gestoßenen Akkorden (gleich einem homerischen Gelächter) zum Hauptthema vorbereiten und dabei die Bässe, sowie Trompeten und Pauken orgelpunktmäßig den Ton A festhalten. Meisterhaft ist diese Introduction gearbeitet, voller Energie, schwunghaft und edel. Nach Berlioz folgen die schönsten Effekte sich „hier keineswegs regellos und doch stets unerwartet; der Gesang ist von einer ergreifenden Feierlichkeit, die gleich in

den ersten Takten uns Ehrfurcht einflößt und zu gehobener Stimmung vorbereitet. Hier ist der Rhythmus schon kühner, die Instrumentation reicher, klangvoller und mannigfaltiger.“ An dieses wundervolle Adagio schließt sich ein Allegro con brio von hinreißendem Schwung. Es tritt das Hauptthema fest und bestimmt, in seiner Männlichkeit in vier Takten durch Violoncelle und Bässe vorgetragen, ein, von den Violinen nur durch den Ton d in Achtelnoten rhythmisch begleitet. Die ersten Violinen bringen im vierten Takte eine Einleitungsfigur zum Wiedererscheinen des Themas, doch nur von g aus, worauf die Blasinstrumente in einer besondern Melodie antworten. Das erste Forte in vier Takten bringt das erste Hauptthema abermals, jedoch unisono verstärkt durch die Bässe und die ersten Violinen, wobei die übrigen Instrumente den Ton d abermals festhalten, denn dieser ist hinreichend zur harmonischen Unterstützung. Das darauf folgende Fortissimo macht einen gewaltigen Eindruck, indem Violinen und Bässe (mit den Violen) in besonderen selbstständigen Figuren gleichsam mit einander kämpfen, voller Energie, obgleich nur der Satz zweistimmig, da das aushaltende e der Hörner und Trompeten erst nach vier Takten eintritt. Die Modulation geht nun zum Eintritt des zweiten Hauptthemas über nach A-dur, von Clarinetten, Hörnern und Fagotten vorgetragen,

wobei die Bässe durch Achtelnoten den Grundton a markiren. Dieses zweite Thema hat einen heroischen Anstrich, wie das erste. Dieses bestätigt der Eintritt des Forte mit den übrigen Instrumenten, worin das Thema in Fis-moll pompös auftritt. Die Haupt- und Nebengedanken werden nun bis zum Schluß des ersten Theils meisterhaft gemischt und durchgeführt. Der Schluß geschieht in der Dominante. Der Eingang zur Wiederholung des ersten Theils wird nun zu Anfang des zweiten Theiles harmonisch umgewandelt, um das Hauptthema in D-moll erscheinen zu lassen. Bald ganz, bald gekürzt erscheint das erste Thema, ausgeschmückt von neuen hinzutretenden Tonphrasen (mit symmetrischer Einflechtung des zweiten Hauptgedankens) meisterhaft in freier kontrapunktistischer Weise ausgeführt, was hier zur Einheit der Durchführung wesentlich beiträgt. Der zweite Satz in A-dur $^3/_8$ Takt zeigt in seinem Charakter ein zartfühlendes Gemüth, man möchte sagen, mehr religiöses Gemüth, unverdorben, das nicht durch Pfaffendunst zur Scheinheiligkeit herabgesunken ist. Es ist unmöglich, beim Anhören dieses Satzes sich dem magischen Zauber dieser seelenvollen Melodie zu entziehen, denn das melodische Element ist hier im großen Maaßstabe vorwaltend. Selbst in den Forte-Stellen ist die Melodie so vorherrschend, daß sie wie ein bezauberndes Wesen auf unser Gemüth einwirkt, daß

wir staunend nicht mehr wissen, welche Stelle uns am meisten in das Meer einer Verzückung versetzt hat, denn Blüthen und balsamische Düfte wehen uns von allen Seiten an. Man sehe z. B. die Stelle im 189. Takte, wo Clarinette und Fagott gleichsam eine Frage aufstellen, die die erste Violine beantwortet, worauf dieselbe Tonphrase in Moll erscheint, worein sich der seelenvolle Klageton der Hoboe mischt, die innigste Sehnsucht und das tiefste Gefühl athmend: „Herz, mein Herz, was soll das geben?“ Keine Note tritt störend in den Weg, die die Seligkeit des Herzens stört. Hierher passen die Worte Goethe's aus „Hermann und Dorothea“:

„Und so fühlt er die herrliche Last, die Wärme des Herzens,
Und den Balsam des Athems, an seinen Lippen verhauchet,
Trug er mit Mannesgefühl die Heldengröße des Weibes.“

Alles in diesem Larghetto ist (nach Berlioz) reiner, ächter Gesang, „der in einfacher Weise zuerst nur vom Quartett angelegt, und hierauf mit seltener Eleganz durch leichte Umrisse verziert wird, deren Charakter aber nie jenen Ausdruck der Zärtlichkeit verliert, welcher überhaupt der Grundzug des Hauptgedankens ist. — Es ist die entzückende Schilderung eines schuldlosen Glücks, kaum getrübt durch einige leichte Anfälle von Melancholie.“

Der dritte Satz: Scherzo, Allegro molto erscheint in der Haupttonart D-dur. Wenn schon in

den Menuetten von Haydn und Mozart das langsame Tempo und der Charakter als Tanzmelodie verloren ging, so wurde durch Beethoven die Form der Menuet noch mehr erweitert und verwandelte sich in das Scherzo. In seiner Zweitheiligkeit bietet es hier ein treffliches Bild des Humors. Wie neckende Geister, gleich Irrlichtern bald hier, bald da auftauchend, wird die Hauptfigur von drei neben einander liegenden Viertelnoten, stets staccato, bald von diesem bald von jenem Instrumente öfters nur einstimmig und zweistimmig übernommen. Im zweiten Theile gesellt sich eine andere Figur legato in Achteln hinzu, bis das Hauptthema wieder erscheint, nachdem die neckende Figur so zu sagen ausgetobt hat. Das Trio in seinem ersten Theile bringt in seinen ersten acht Takten nur für Hoboen und Fagotte rein vierstimmig gesetzte Melodie voller Lust und Gemüthlichkeit, woran erst die Hörner in den letzten drei Takten Theil nehmen, durch eine diesen Instrumenten eigenthümliche Satzweise. Der zweite Theil des Trio läßt gleichsam durch die Streichinstrumente in den einzelnen Tönen des Fis-dur-Accordes unisono Gnomen aus der Tiefe heraufbeschwören, die aber durch einen Zauberschlag alsbald verschwinden, indem die Blasinstrumente nebst den Pauken sämmtlich das A anschlagen und das erste Thema des Trios erscheint wieder durch die Blasinstrumente, was nach ihnen

vom Saitenquintett aufgenommen wird und die zwei Schlußtakte repetiren sich und eilen zum Schluß. Ueberhaupt ist das Scherzo voller „phantastischer Laune“.

Das Finale entfaltet ein reges Leben im Allegro molto, Allabreve-Takt. Das erste Hauptthema wiederholt sich, ein Nebenthema schließt sich an und macht mit dem 25. Takte einen Abschluß seiner Perioden. Ein zweites Hauptmotiv sanfterer Natur, was zuerst dem Violoncell anvertraut ist, und dessen Figur schon im nachfolgenden Takte in der Umkehrung die zweite Violine und Viole in Terzen aufnehmen. Nach sechs Takten bringt ebenfalls Clarinette und Fagott das Violoncellthema in Oktaven, denen sich noch andere Instrumente, wie Hoboen und Hörner anschließen und frei kontrapunktisch ausführen. Nach einer Präparation von acht Takten erscheint ein neues Thema in sangbaren, getragenen Noten für Blasinstrumente, das durch neckende Staccatofiguren begleitet wird, Diese Art der Begleitung könnte als eine neue Nebenmelodie betrachtet werden. Die weitere Durchführung bringt öfters Anspielungen an den ersten Allegrosatz. Bevor das erste Hauptthema wieder eintritt, spielt der erste Fagott die Figur der Bässe ungehindert fort, während die Violinen, scheinbar erschöpft, nur die zwei ersten Noten des Hauptthemas, durch Achtelpausen unterbrochen, um Athem

zu schöpfen und das Spiel nun mit erneuter Lustigkeit zu beginnen. Ein unendlicher Humor beherrscht das Ganze. Die Themen werden auf so kunstreiche Art verflochten, ohne daß ihnen ein Zwang angethan worden ist. Man kann das Ganze ein reich complicirtes Tongewebe nennen, humoristisch abgeschlossen, in einem unaufhaltbaren Strome dahin fluthend, fest in sich selbst und ziemlich von der früheren Bearbeitungsweise abweichend. Die Eigenthümlichkeit Beethovens hat hier schon tiefere Wurzeln geschlagen. Im Allgemeinen ist „Alles heiter in dieser Symphonie; die kriegerischen Anläufe im ersten Allegro sind ihrer inneren Natur nach gänzlich frei von Gewaltsamkeit; man wird darin nur die jugendliche Gluth eines vollen Herzens erkennen, welches die schönsten Illusionen des Lebens sich noch unangefochten zu erhalten wußte. Der Tondichter glaubt noch an unsterblichen Ruhm, an Liebe, an Aufopferung. Wie ungezwungen giebt er sich seinem Frohsinn hin! Wie geistreich ist er! Welche Witzesfunken! — Man glaubt die anmuthigen Elfen Oberon's zu belauschen, wenn man die verschiedenen Instrumente sich so neckisch um die Theilchen eines Motiv's streiten hört, das doch kein Einziges ganz wiedergiebt. Jedes kleine Bruchstück schimmert in tausend Farben-Nüancen, während es von Einem zum Andern hin- und hergeworfen wird. Das Finale hat ganz denselben

Charakter. Es ist ein zweites Scherzo im Allabreve-Takt; seine scherzhaften Spiele sind nur womöglich noch feiner und pikanter.“ Das ist das Urtheil Berlioz' über diese Symphonie und dennoch legt man diese an den bestaubten Ort, wo die erste liegt. Freilich giebt es Leute, die das Schöne, Große und Erhabene nur in der Breitspurigkeit suchen.

Die dritte Symphonie (**Eroica**) in **Es-dur.** Op. 55.

Es wird hier am Platze sein, eine Miscelle zur Schicksalsgeschichte dieser Symphonie vorausgehen zu lassen. Wie oft es nur von einem günstigen Zufalle abhängt, daß eine geniale Kunstschöpfung früher die Anerkennung findet, als es ohne diesen Fall gewesen wäre, dazu giebt die Erzählung einer Person, welche Beethoven's Umgang genoß, einen neuen Beleg.

Die Erzählung lautet folgendermaßen: Die heroische Symphonie erfuhr ihre erste Aufführung in einer Soiree eines Wiener Kavaliers. Vermochte man nun dem Gedankenfluge des großen musikalischen Epikers nicht zu folgen oder lag es in anderen ungünstigen Umständen, kurz, das Werk gefiel nicht. Einige Zeit nach dieser schmählichen Niederlage ließ

sich bei demselben Kavalier, der indessen einen seiner Landsitze bezogen hatte, der Prinz Louis Ferdinand von Preußen anmelden. Der Kavalier, erfreut, diesen hohen Gast bewirthen zu können, sann nun auf allen möglichen Stoff zur Unterhaltung dieses geistreichen und höchst musikalischen Prinzen; besonders wünschte er, letzterem in musikalischer Hinsicht eine Ueberraschung zu machen. Er zog daher seinen Kapellmeister zu Rathe, der die Aufführung von Beethoven's neuester, dem Prinzen gewiß noch unbekannter Symphonie in Vorschlag brachte, worauf der Kavalier auch einging. Der Prinz kommt an und wird mit aller ihm gebührenden Aufmerksamkeit empfangen; auch der Zeitpunkt erscheint, in welchem Beethoven's Held vielleicht eine zweite Niederlage erfahren soll. Doch der Prinz hört die Symphonie mit gespannter Aufmerksamkeit, die sich mit jedem Satze steigert, an. Nach beendigter Aufführung kann er, hingerissen von dem gewaltigen Geiste, der in dieser Musik lebt, nicht Worte des Lobes genug über dieselbe finden; er dankte dem Kavalier in den verbindlichsten Ausdrücken für den ihm bereiteten Genuß und drückte den Wunsch aus, die Symphonie noch einmal, und zwar sogleich zu hören, da seine Abreise nothwendig sei. Der Kavalier, voller Freuden, daß er seinen Gast so angenehm überrascht hat, läßt das Werk noch einmal durchspielen. Ganz erfüllt von

der göttlichen Musik, wendet sich der Prinz an den Kavalier mit der Frage, ob er ihm die einzige Bitte nicht gewähren wolle, die Symphonie, nachdem sich die Musiker etwas restaurirt hätten, noch einmal exekutiren zu lassen. Der Kavalier, der sich darüber sehr geschmeichelt fühlt, läßt die Symphonie zum dritten Male geben. Der Eindruck ist ein allgemeiner und der hohe Gehalt der Musik nun anerkannt. Den folgenden Tag darauf erhält Beethoven von dem Kavalier eine große Venetianer-Kette zum Geschenk; aber der ausgezeichnete Prinz hörte wohl die Töne, die ihn so begeistert hatten, nicht wieder, denn kurze Zeit darauf schon fand er den Heldentod.

Der erste Satz Allegro con brio 3/4 Takt, hat die fühere Besetzung der Instrumente, nur daß drei statt zwei Hörner verwendet werden. Der Anfang des Hauptthemas, dem Violoncell anvertraut, fängt im dritten Takte an, nachdem vorher die Haupttonart durch den Es-dur-Akkord durch das erste Viertel im ersten und zweiten Takte festgestellt worden, im siebenten Takte aber die Violine durch ein Nebenthema zu unterbrechen scheint, während das Violoncell mit dem Thema noch nicht zu Ende ist und erst im eilften Takte einen Abschluß findet, später aber auch Flöte, Clarinette und das erste Horn daran Theil nimmt und vollständiger bringt. Zu bemerken ist dabei, daß das Hauptthema durchgehends ernst,

man könnte sagen „dramatisch“ gehalten, in einer vollständigen Entwickelung noch nicht aufgetreten ist, abweichend von der frühern Manier, da es erst später sich glanzvoll entwickelt. Einzelne Theile des Thema's werden nun kunstreich verflochten, bis nach den synkopirten Akkordfolgen das Hauptthema im Forte erscheint. (Eine genaue Analyse dieses Satzes festzustellen, ist bei den künstlichen Verschlingungen äußerst schwierig. Beethoven beurkundet durch dieses Kunstwerk, daß er aus der Sphäre seiner früheren Symphonieen herausgegangen ist.) Die vorher erwähnten Synkopen, so wie die Stellen, wo das erste Viertel in allen Stimmen pausirt, geben dem Rhythmus ein eigenthümliches Gepräge, so daß es dem Zuhörer erscheinen muß, als sei der Zweivierteltakt eingetreten. Merkwürdig sind die Combinationen der Akkorde, mit ihren scharfen Dissonanzen, die einen Aufschrei des Entsetzens, der Verzweiflung oder des Schmerzes anzudeuten scheinen, besonders bei dem Akkorde a c e f, welcher sich nicht einmal auflöst, denn der darauf folgende Akkord der Streichinstrumente h fis a c dis kann nicht als Auflösung gelten, jedoch tritt eine Beruhigung dadurch ein, daß das c sich in h (h fis a h dis) verwandelt. Doch begegnet man im ersten wie im zweiten Theile so mannigfachen harmonischen und melodischen Schönheiten, wovon die eine immer interessanter als die andere

erscheint. Ein vollständiges Bild dieses Satzes zu entwerfen ist unmöglich, denn wer mag errathen, was Beethoven habe darstellen wollen? So verschieden die Ansichten darüber sein mögen, so stimmen doch gewiß alle darin überein, daß dieses Werk ein Reich der Töne entfaltet, was durch seinen bewältigenden Eindruck den „Riesen schreckt.“ Berlioz erzählt über eine seltsame Stelle folgende Anekdote: „Wir beschränken uns darauf, eine Stelle von höchster Absonderlichkeit hervorzuheben, die schon Veranlassung zu vielen Streitigkeiten gegeben hat und vom französischen Herausgeber (vielmehr Nachdrucker) in der Partitur corrigirt wurde, weil er sie für einen Druckfehler hielt, bis sie nach genauerer Prüfung wieder hergestellt wurde. Die ersten und zweiten Geigen tremoliren allein auf der großen Sekunde b — as, dem Bruchstück vom Septimenakkord der Es-dur=Dominante, als plötzlich ein Solo=Horn auftritt, welches, verwegen genug, den Anfang des Hauptthema's hören läßt, das sich ausschließlich auf den Intervallen es g es b bewegt. Es klingt, als wenn der Hornist sich geirrt hätte und vier Takte zu früh käme. Man begreift, welchen seltsamen Effekt diese auf drei Noten der Tonika gebaute Melodie, in Verbindung mit den zwei dissonirenden Noten (wohl nur eine, nämlich as) des Dominantenakkords hervorbringen muß, obgleich das Ausein=

anderliegen der Stimme die Dissonanz bedeutend mildert. Aber im Augenblick, wo das Ohr auf dem Punkte steht, sich gegen eine solche Regelwidrigkeit zu empören, schneidet ein heftiges Tutti (Forte) dem Horn das Wort ab. Das Orchester schließt piano auf der Tonika und giebt das Thema an die Violoncelle ab, welche es nunmehr auf der ihr gebührenden Harmonie durchführen. Von einem höheren Standpunkte aus ist es schwer, für diese musikalische Kaprice eine ernsthafte Rechtfertigung zu finden. Man sagt, daß der Autor trotzdem viel darauf hielt; Ries erzählt selbst, daß er in der Probe neben Beethoven stand und beim richtigen Eintritt des Hornisten ausrief: „Zu früh! Kann der Hornist nicht zählen? Das klingt ja infam falsch.“ — Zum Dank für seinen Eifer hielt ihm Beethoven, der das sehr übel nahm, eine derbe Strafpredigt.

Dem Namen nach (Eroica) muthmaßte man, daß dieses Tonwerk „eine Darstellung eines wirklichen Heldenlebens sei, Streben, Kampf und Tod und Bestattung des Helden schildere.“ Allein diese Annahme wäre nur auf die ersten zwei Sätze auszudehnen, auf den ersten Satz und den Trauermarsch. Wo bleibt nun aber das Scherzo und das Finale? Die Andeutungen, die R. Wagner über diese Symphonie überhaupt giebt, möge hier folgen, da sie

Vieles für sich haben. Das Wort „heroisch" ist nach seiner Idee im weitesten Sinne zu nehmen und unter „Held" müsse der „ganze, volle Mensch" verstanden werden. Den künstlerischen Inhalt des Werkes füllen alle die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in einer Weise äußert, daß sie nach der aufrichtigsten Kundgebung aller edeln Leidenschaften zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischen Kraft vermählenden Abschlusse ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Werke. Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkte, alle Empfindungen einer reichen, menschlichen Natur im rastlosesten thätigsten Affekte. Wonne und Wehe, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl wechseln und durchdringen sich auf das Innigste und Unmittelbarste und gehen aus von einer Hauptfähigkeit, der Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeußerung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstücks, sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer (!) vor uns zu

sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt. — Diese zerschmetternde Kraft drängt nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserem Gefühl im zweiten Satze sich kundgiebt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste, männliche Wehmuth läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerz keimt neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich den Schmerz auf: wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen in Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsere vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nur auf starken Wogen eines muthigen, männlichen Herzens."

Das Hauptmotiv von acht Takten im Trauermarsch (Marcia funebre), Adagio assai, bringen zuerst die Saiteninstrumente pianissimo (sotto voce) und wiederholt sich, indem jedoch nun die Hoboe die Melodie eine Oktave höher übernimmt, dann auch die anderen Blasinstrumente harmoniefüllend bei-

treten, jedoch ohne Trompeten. Die Saiteninstrumente begleiten die Melodie durch zitternde, absetzende Zweiunddreißigtheil-Triolen, gleich entfernten, gedämpften Trommeln. Nach diesen sechszehn Takten kommt ein neues Motiv in Es-dur, das jedoch gegen das Ende sich zur Dominantenharmonie (g) wendet, erst ebenfalls die Saiteninstrumente, dann die Hoboe melodieführend übernimmt. Der weitere Verlauf, mit neuen hinzutretenden Nebenmelodien, verarbeitet nun diese Motive in höchst kunst- und effektvoller Weise. Das Maggiore, gleichsam das Trio, dessen Hauptmelodie von der Hoboe, Flöte und dem Fagott abwechselnd aufgenommen wird, wirkt mit dem hinzugetretenen ganzen Orchester höchst ergreifend, „Trost in Thränen" spendend. Ein Unisonogang der Saiteninstrumente leitet nun wieder in das erste Marschthema in C-moll ein. Berlioz nennt dieses Meisterstück mit Recht „ein ganzes Drama." Wunderbar erfaßt uns das Ende. „Das Marschthema erscheint wieder, aber in Bruchstücken, durch Pausen unterbrochen und ohne jede andere Begleitung, als drei Pizzikatonoten der Contrabässe, und als die Trümmer jener Trauermelodie vereinzelt, entblättert, gebrochen verhauchend, nach und nach bis zur Tonika gefallen sind, stoßen die Blasinstrumente einen Schrei aus — ein letztes Lebewohl der Krieger für ihren

Waffengefährten — und das ganze Orchester verlischt piano auf einer Fermate."

Das Scherzo, Allegro vivace ist ein Bild des Frohsinns rein idyllischer Natur. Schon der Anfang des Streichquartetts mit seinen kurzen, abgestoßenen Viertelnoten im Pianissimo und die nach sechs Takten hinzutretende Melodie der Hoboe bestärkt in der Meinung, daß wir es mit einer ländlichen Scene zu thun haben, in der Heiterkeit und Frohsinn offenbar zu Tage liegt. Noch mehr wird man in dieser Auslegung bestärkt, wenn man die lustige Jagd-Fanfare der drei Es-Hörner im Trio hört. Diejenigen Beurtheiler, welche nun einmal die Episode eines Helden in dieser Symphonie weiter fortspinnen, finden im Scherzo „geisterhafte Erscheinungen über dem Grabe des Helden", andere in dem Rhythmus und der Bewegung „Spiele, aber wahre Trauerspiele, die jeden Augenblick durch schmerzliche Erinnerungen verdüstert werden —, den Heldenspielen gleich, wie sie die Krieger der Iliade am Grabhügel ihrer Feldherren feierten." Es ist jedoch wunderlich genug, in den „kapriciösesten" Wendungen des Orchesters eine „ernste, schwermüthige Färbung", eine „tiefe Trauer", welche „begreiflicher Weise bei einer solchen Grundstimmung vorherrschen müssen", finden zu wollen. Die heitere Stimmung durchweg giebt wenigstens keinen Beleg dafür.

Der vierte Satz, das Finale, Allegro molto 2/4 Takt, hat einen seltsamen Anfang, indem die Streichinstrumente unisono mit dem Tone d einsetzen, als wollten sie nach G-moll einleiten, doch schon das unerwartete Eintreten des Tones as im vierten Takte belehrt uns eines Bessern, denn er bildet nun die Septime der Dominantenharmonie schon vor der Fermate. Die Form des Satzes gehört mehr der Variationenform an und ist von Vielen als ein harmonisches Gegenbild des ersten Satzes genannt worden. Nach dem fünften Abschnitt nimmt das Ganze mehr die Rondoform an. Das erste Hauptthema von acht Takten unisono, dessen einzelne Töne durch Pausen bis zum sechsten Takte desselben unterbrochen werden, bei dessen Wiedererscheinung Flöten, Clarinetten und Fagotte, gleichsam spottend, nachschlagend einfallen, hat etwas Sinnendes, Nachdenkendes an sich, worauf nach einem Takte Pause sämmtliche Blasinstrumente und Pauken durch ein dreimaliges Anschlagen des Tones B fortissimo den Sinnenden gleichsam aus seiner Träumerei wecken sollen. Nach einem Takt Pause erscheint die Fermate in B als ein Echo der vorhergehenden Schläge. Doch der Sinnende läßt sich nicht stören, obgleich der Versuch ihn aufzuschrecken doppelt versucht wird. Er hängt ferner seinen Träumereien nach. Doch nach den ersten fünf Abschnitten scheint

er das Räthsel gelöst zu haben und der Satz nimmt nun mehr die Rondoform an, indem ein neues, schönes, schmeichelndes Thema der Hoboe eintritt, das von der Clarinette und dem Fagott in der Gegenbewegung nachgeahmt wird, während die ersten Violinen in beweglichen Sechszehntheilen es glänzend verzieren. Nach einer längeren Durchführung erfolgt eine Cäsur nach einer achttaktigen Modulation in dem Durdreiklang der Terz (g h d). Das erste Thema erscheint nun als Subjekt einer freien, doch kurzen Fuge in C-moll, geistreich durchgeführt, nach welcher bald das frühere schmeichelnde Thema in D-dur rondoähnlich eintritt und abwechselnd das kontrapunktische Thema wieder aufnimmt. Nach einer Fermate auf der Dominantenharmonie kommt ein Poco-Andante, welches das frühere Rondothema harmonisch und sehr interessant durchführt. Berlioz sagt über dieses Poco-Andante: „Der Held kostet viel Thränen! Nach diesen letzten, seinem Gedächtniß gewidmeten Klagen, verläßt der Tondichter die elegische Stimmung, um mit Begeisterung eine Siegeshymne anzustimmen. Obgleich ein wenig kurz, (wohl weder zu kurz noch zu lang) ist dieser feierliche Schluß doch voll Glanz und gipfelt das musikalische Denkmal auf eine würdige Weise." Nach unserer deutschen Anschauung hat es seine Richtigkeit mit der „Siegeshymne", wohl aber nicht mit den

Thränen und Klagen, die wir im Poco-Andante nicht zu finden vermögen. Uns erscheint dieses Andante mehr als ein Dankgebet eines liebenden Herzens, das in Wonne jubelt. Die Wagner'sche Anschauung trifft mit der vorhergehenden zusammen. „Dieser Schlußsatz (das Finale) ist das klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Im Gegensatze zu diesem einigt sich hier mannigfache Unterschiedenheit der Empfindungen zu einem alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender, plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema (das erste Hauptthema) fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt und der unendlichsten Entwickelung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich von Anfang des Satzes herein alle die zarteren und weicheren Empfindungen, welche sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elements (verkörpert in dem zweiten Hauptthema) entwickeln. Dieses weibliche Element offenbart sich endlich an dem durch das ganze Tonstück energisch dahin schreitenden männlichen Hauptthema in immer gesteigerter, mannigfaltigster Theilnahme als die überwältigende Macht der Liebe. Diese

Macht bricht nach dem Schlusse hin sich volle Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an und — der Eintritt des Poco-Andante — in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich, zärtlich beginnend bis zum entzückenden Hochgefühle steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier äußert noch einmal das Herz dieses Gedenken des Liebesschmerzes: hoch schwillt die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft."

Die vierte Symphonie in B-dur. Op. 60.

Die Komposition dieser Symphonie fällt zwei Jahre später als die der vorhergehenden, ins Jahr 1806. Ganz verschieden von dem Charakter der dritten versetzt uns diese Musik in eine ganz andere Stimmung, denn ein anderes Bild hat dem Komponisten vorgeschwebt, daher auch die Wahl der Tonart

B-dur. Die Introduktion des ersten Allegro ist voller Eigenthümlichkeit. Obgleich die Blasinstrumente in verschiedenen Oktaven den Ton B fünf Takte lang im 4/4 Takt aushalten, so läßt uns doch der Unisonogang der Saiteninstrumente in Zweifel über die Haupttonart des Satzes, denn er scheint mehr nach B-moll als nach B-dur sein Ziel zu richten. Nur erst die letzten drei Takte der Introduktion und die ersten vier Takte des Allegro vivace lassen uns erst mit Gewißheit ahnen, daß B-dur die Haupttonart des Satzes ist. Die Introduktion gleicht einem Bilde einer finstern, doch nicht schauerlichen Nacht. Der Himmel ist bedeckt mit Wolken, ein starker Nebel gestattet nicht der früh aufstehenden Sonne, ihre Stahlen auf die Erde zu werfen, nur hier und da sucht sich ein Strahl Bahn zu brechen, bis sie endlich immer höher steigend, Wolken und Nebel wie durch einen Zauberschlag verschwindend, in voller Glorie dasteht. Das erste Hauptthema des Allegro wird von den Streichinstrumenten ausgeführt in abgestoßenen Achtelnoten, denen sich unmittelbar ein Nebenthema der Blasinstrumente, welches gewissermaßen zum Hauptthema gehört, anschließt, worauf die zwei Anfangstakte des Allegro wiederkehren und nun das ganze Orchester das Hauptthema glanzvoll zur Geltung bringt. Ein Gedankenreichthum entfaltet sich nun, der von der reichen Phantasie des Meisters

zeugt. Mit welcher sinnigen Weise die neuen Gedanken sich Bahn brechen, zeigt eine Stelle vom 69. Takt des Allegro an, wo ein neuer Hauptgedanke sich anschließt: Zuerst bringt der Fagott nur die ersten zwei Takte des neuen Themas, Hoboe und Flöte übernehmen die weitere Ausführung und die Violinen setzen die wundervolle Melodie weiter fort. Der ganze Satz gleicht einer bergigen romantischen Gegend, die, um ihre Schönheiten vollkommen zu genießen, der für Romantik empfängliche Beschauer schon bei Sonnenaufgang besucht, um sich keine der reizenden Fernsichten entgehen zu lassen. Ein malerischer Punkt verdrängt den andern und das Farbenspiel der Töne ist in diesem zarten Tongewebe gleichsam „die Dichtkunst der Empfindungen“ und man kann hier mit Shakespeare im Sommernachtstraum ausrufen:

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! Gebt mir volles Maaß! daß so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. —
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und giebt.“

Das Adagio in Es-dur $^3/_4$ Takt, mit seinen höchst sangbaren Rhythmen, wirkt durch seinen melodischen Ausdruck mit unwiderstehlicher Gewalt auf unser Gemüth. Welchen Zauber besitzt nicht gleich das erste Hauptmotiv, das durch das Saitenquartett unser

Ohr bestrickt. Die seelenvolle Melodie des zweiten Hauptgedankens konnte nicht besser als der melancholischen Clarinette zugetheilt werden. Das Ganze gleicht einer Hymne, die die Liebe besingt, worin Liebesfrieden, Liebesgluth und Liebesseligkeit athmen:

„So voll von Phantasien ist Liebe,
Daß sie nur phantastisch ist."

Selbstverständlich ist auch hier hervorzuheben, daß (wie überhaupt bei Beethoven) die sinnige, durchdachte Instrumentation einen großen Theil an den Schönheiten dieses Satzes hat.

Das Scherzo Allegro vivace besitzt eine große Eigenthümlichkeit, indem ihre Motive großentheils scheinbar im Zweivierteltakt rhythmisirt scheinen, aber in die Form der ungleichen Taktart gepreßt sind, wodurch ein eigenthümlicher Reiz das Ganze belebt, wie z. B. Takt 1—2, 13—14—15, im zweiten Theil Takt 1—2 und viele folgende Takte. Mit welcher Keckheit tritt nicht nach dem Schlusse des ersten Theils in F-dur der zweite Theil in Des-dur auf. Der frischeste Humor sprudelt in diesem „Ringelreihn" im stärksten Forte wie im zarten Piano. Es erinnert an das letzte Auftreten Oberon's im „Sommernachtstraum":

„Bei des Feuers mattem Flimmern,
Geister, Elfen, stellt euch ein!
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreihn."

Das Trio mit seinem gemäßigten Tempo macht mit seiner zarten Melodie der Blasinstrumente (ohne Trompeten und Pauken) dem tollen Treiben ein Ende und ein neues Tonspiel beginnt. Die eingestreuten Phrasen der ersten Violine scheinen darauf hinzudeuten, den Gesang vorwalten zu lassen:

„Wirbelt mir mit zarter Kunst
Eine Not' auf jedes Wort;
Hand in Hand, mit Feengunst
Singt, und segnet diesen Ort."

Die Melodie des Trio ist aber auch voller Gesang in seiner geschmackvollen Einheit, welcher „durch den Gegensatz kleiner Tonphrasen" kunstvoll gehoben wird. Doch geben im 44. Takte die Violinen und Violen, durch ihre gebundenen Figuren, durch das Tempo noch in Schranken gehalten, gleichsam das Signal zum Wiederholen des ausgelassensten Tanzes und das Tempo 1mo tritt wieder ein. Das Meno Allegro kommt ebenfalls wieder zum Vorschein und schließt mit dem ersten schnellen Tempo.

Das Finale, Allegro ma non troppo $^2/_4$ Takt ist voller Geist und Leben, worin nicht selten auch Ausbrüche wunderlicher Launen zum Vorschein kommen und der poetische Humor Beethoven's spielt eine nicht unbedeutende Rolle. Das erste Hauptthema bringt die erste Violine in lebhaften Sechszehntheilfiguren, die im zweiten Takte von der zweiten Violine und

der Viole fortgesetzt, im dritten Takte im zweiten Viertel von den Streichbässen übernommen werden, wozu die übrigen Instrumente harmonisch rhythmisch einfallen. Im fünften Takte spielen die Violinen die Anfangsfigur des Themas in Terzen, welche sie sieben Takte stufenweise weiter führen, worauf die erste Violine ein neues Motiv ergreift, das nach drei Takten von Flöte, Klarinette und Fagott fortgesetzt wird, mit begleitenden Figuren der zweiten Violine und Bratsche. Nun tritt im 21. Takte das erste Hauptthema forte von den Streichinstrumenten und Fagotten unisono ein, wozu die Blasinstrumente den Grundton B aushalten, auch die B-Pauke dazu wirbelt und die Fröhlichkeit ist eine allgemeine, denn Alles ist durch die vorhergehenden Kundgebungen davon angesteckt. Das Thema erweitert sich nach und nach und eine Präparation bringt die zweite Hauptmelodie in F-dur, aber sanfterer Natur, die theilweise im 36. Takte erst Hoboe, dann Flöte, nachher die Violinen in Oktaven übernehmen. Acht Takte lang begleitet diese zweite Melodie die Clarinette in Achteltriolen in der tiefern Region. Neue Tonphrasen treten hinzu und vermischen sich kunstvoll und wirksam. Eine Perle des keckften Humors ist die Stelle in F-moll (Takt 64) fortissimo mit dem Eintritt des verminderten Septimenakkords (zweite Verwechselung f as h d), worauf ein neues Nebenmotiv von vier

Takten erscheint mit Wiederholung der vorhergehenden Fortissimo-Stelle. Das Nebenmotiv taucht wieder auf und mischt sich mit den früheren Motiven bis zur Reprise. In diesem ersten Theile muß noch bemerkt werden, daß der Tondichter aus dem ersten Satze Motive entlehnte, jedoch in anderer Weise durch verschiedene Begleitungsfiguren ausgeschmückt hat. Es kommen solche Fälle nicht so selten bei Beethoven vor. Der Grund davon mag sein, daß damit der Tondichter eine Einheit des Ganzen erzielen wollte und es ist auch daraus zu ersehen, wie ein Satz zu dem andern in näherer geistiger Beziehung steht. — Der zweite Theil des Finales führt die Hauptfiguren des ersten Hauptthemas, welches schon vor dem Schlusse des ersten Theiles wieder begonnen, und führt sie im zweiten Theile achtzehn Takte weiter fort in originellen Uebergängen nach As-dur, B-moll, C-moll, D-moll, worauf die zweiten Violinen und die Bratschen den Hauptseptimenakkord h dis fis a zu der Figur der ersten Violine tremolo (più forte) anschlagen, jedoch diesen Akkord nicht auflösen, sondern dafür die Streichinstrumente tremolo, sowie die Blasinstrumente: Flöten, Hoboen und Fagotte den Ton h unisono im Fortissimo aufgreifen, nach zwei Takten aber ganz ruhig allein die Streichpässe piano unisono das Thema, das zweite, aufnehmen, Violine und Viole nach zwei Takten fortsetzen, das nach weiteren zwei Takten auch

den Blasinstrumenten mitgetheilt wird. Der vorher angedeutete Unisono-Eintritt des Tones h im Fortissimo, ohne an die Auflösung des vorhergehenden Septimenakkords: h dis fis a sich zu kehren, ist ein origineller Einfall, besonders der kühne Eintritt der Bässe mit dem unerwarteten Tone d. Meisterhaft wie der erste Theil ist auch der zweite Theil durchgeführt und wie aus einem Gusse geformt. Noch ein origineller Einfall am Schlusse ist zu erwähnen. Im eilften Takte vor dem Schlusse, welchem eine Generalpause vorausgeht, bringt die erste Violine das Thema pianissimo noch einmal, aber nicht in Sechszehntheilen, sondern in Achteln, gleichsam als wäre eine Ermattung eingetreten, das Thema mit Mühe noch fortschleppend, hält sie sogar im dritten Takte desselben auf dem vierten Achtel es an, durch eine Fermate und scheint damit anzudeuten: „kann nicht weiter". Die Fagotte erbarmen sich und bringen mit Anstrengung den vierten Takt der Melodie, aber auf dem vierten Achtel anhaltend, ebenfalls ausruhend, und nun kommt noch die zweite Violine und Bratsche und bringen den letzten Takt des Themas ebenfalls mit einem Ruhepunkt auf dem letzten Achtel. Doch sich ihrer Schwäche schämend, raffen sie sich zusammen und beschließen rasch durch fünf Takte das Ganze im Fortissimo. So lächerlich diese Deutung scheint, so findet sie doch gewissermaßen ihren Grund darin, daß

der zweite Fagott die hohen Noten g f es d mitblasen muß und eine physische Anstrengung beansprucht, da der zweite Fagottist in dieser Tonregion nur höchst selten zu thun hat. Beethoven mag dabei etwas Aehnliches gedacht haben, indem er gerade auf diese Weise das Ganze humoristisch abschloß.

Die fünfte Symphonie in C-moll. Op. 67.

Wenn diese Symphonie, wie Berlioz behauptet, die „berühmteste von Allen" und nach seiner Meinung auch „die erste", in welcher Beethoven „seiner hochfliegenden Phantasie völlig den Zügel schießen ließ, ohne eines fremden Gedankens als Richtschnur oder Stützpunkt sich zu bedienen", so ist das sicherlich ein Irrthum, denn Beethoven hat ebenfalls in der dritten und vierten Symphonie seiner Phantasie nirgend einen Zwang angethan. Richtig ist allerdings, daß die C-moll-Symphonie „ganz direkt und einzig nur dem Beethoven'schen Genius entsprungen." Er begann „uns seine innersten Gedanken zu enthüllen, seine von trauriger Entmuthigung zeugende Träumerei, die mächtigen Gebilde seiner erregten Phantasie, den Aufschwung seiner höchsten Begeisterung," (ist in anderen Werken von ihm keine hohe Begeisterung?) „die er zum Gegenstand der künstlichen Darstellung erwählt

hat und dem entsprechend erscheinen uns auch die melodischen, harmonischen, rhythmischen und instrumentalen Formen eben so wesentlich neu und individuell, als mächtig und edel." Betrachtet man das erste kurze Motiv von zwei Takten, so sieht dieses sehr unschuldig aus, ist nicht einmal neu, weder melodisch noch harmonisch wichtig, denn es stellt nicht einmal die Tonart fest, gleicht einer Begleitungsfigur, die auch in dem unbedeutendsten Tonstücke vorkommen kann. Allein was Beethoven daraus geschaffen? Es ist die kleine Ursache einer überaus großen Wirkung und das Sprichwort: „Er macht aus einer Mücke einen Elephanten", findet hier vollkommen Bestätigung. Beethoven selbst sagt über den Unisono-Anfang: „Gewaltig pocht das Schicksal an die Pforte!" Der Kampf beginnt in seinem Innern und steigert sich. Nach der dritten Fermate ertönen die Schläge stärker, gleichsam als eine Herausforderung an sein Schicksal. Um so kampfgerüsteter steht er da, auch das Schwerste zu bestehen, sein guter Geist flößt ihm Muth ein; man sehe die Stelle, wo die Hörner unisono fortissimo einfallen, doch bald durchzuckt ein Hoffnungsstrahl das umdüsterte Herz, was nach vier Takten der Hornphrase das zweite Motiv ausspricht. Gegen den Schluß des ersten Theiles scheint ihm die Gewißheit vorzuschweben, daß er siegreich aus dem Kampfe hervorgehen wird. Im zweiten Theile stellen

sich immer mehr Hindernisse in den Weg, desto muthiger kämpft er, die Kraft scheint jedoch zu sinken und eine herzzerreißende Klage entquillt seiner Brust. Man sehe die Kadenz der Hoboe bei der Fermate. Härter wird der Kampf und der Sieg ist noch zweifelhaft. Berlioz spricht über diesen ersten Satz sich folgendermaßen aus: „Der erste Satz ist der Schilderung schrankenloser Gedanken gewidmet, wie sie eine große Seele durchwühlen können; nicht jener in sich verschlossenen, still ergebenen Hoffnungslosigkeit, welche den Schein der Resignation annimmt; auch nicht jenes düstern und stummen Schmerzes eines Romeo, als er den Tod seiner Julia vernimmt, sondern der Wuth eines entsetzlichen Othello, während Jago's Mund ihm eine der giftigsten Verläumdungen in's Ohr träufelt, die ihn von Desdemona's Schuld überzeugen. Bald ist es das Rasen eines Wahnwitzes, das in erschütterndem Aufschrei sich Luft macht, bald die äußerste Muthlosigkeit, die nur noch in Tönen sehnsüchtiger Trauer spricht und sich selbst bemitleidet. Hört dieses Schluchzen im Orchester, diesen dialogisirten Wechsel zwischen den Blas- und Streichinstrumenten, deren Klänge, immer schwächer werdend, auf- und nieder wogend, wie schwere Athemzüge eines Sterbenden, nur um einem desto heftigeren Gedanken Platz zu machen, an welchem das Orchester sich wieder aufrichtet, durch ein Aufflammen der Wuth auf's

Neue belebt. Seht diese zitternden Massen, wie sie einen Augenblick zaudern, dann aber plötzlich mit ganzer Kraft hervorbrechen, einem doppelten Lavastrome gleich, in zwei zündende Unisonos getheilt: und gesteht, ob dieser leidenschaftliche Styl nicht Alles überragt, was die Instrumentalmusik bis dahin erreicht hatte! Man findet in diesem Satz schlagende Beweise von der gewaltigen Wirkung, welche starke Verdoppelungen unter gewissen Umständen erzeugen, sowie dem schroffen Eindruck, den die Quarte auf der Sekunde der Tonart, oder mit anderen Worten die zweite Umkehrung des Dominantakkords, hervorzubringen vermag. Man begegnet ihr häufig ohne Vorbereitung, wie ohne Auflösung; einmal sogar ohne Leitton, nur auf einer Fermate, wo das tiefere d von allen Saiteninstrumenten angeschlagen wird, während das hohe g*) als einzige Dissonanz (?) in mehreren Blasinstrumenten hinzutritt."

Das Andante con moto 3/8 Takt, As-dur, ist in die Variationenform gekleidet. Das Hauptthema tragen Violoncelle und Violen unisono vor, nur harmonisch von den Baßtönen des Kontrabasses unter-

---

*) Dieses g kann unmöglich als Dissonanz angesehen werden, da in dem Terzquartakkord d f g h, wenn er vollständig da wäre, der Ton g als Grundton unmöglich eine Dissonanz sein kann, denn die ganze Harmonie der Fermate besteht nur aus den Tönen d und g.

stützt. Die letzten vier Noten der achttaktigen Periode werden durch die Violinen und Fagotte und dann noch einmal von bloßen Blasinstrumenten wiederholt und dadurch der erste Theil des Themas zu Ende geführt. Die zweite Periode des Hauptthemas geht abermals aus As-dur, doch wird auf einmal der Melodieton ges in fis enharmonisch verwandelt und durch den übermäßigen Quartsextakkord nach C-dur modulirt und die vorhergehende Periode erscheint in C-dur. Wunderbaren Effekt macht diese Modulation. Dieser Hauptgedanke malt die Empfindung einer getrösteten, hoffnungsvollen Seele, in welcher sich vorher (bei dem Uebergang nach C-dur vor dem übermäßigen Quartsextakkord) ein banger Zweifel einschleicht, aber auf einmal in die freudigste Hoffnung umgestimmt worden ist. Nach der nun folgenden Modulation, nach der Dominantenharmonie der Haupttonart, tritt nun die erste Variation des Hauptthemas ein, worin die Streichbässe in gebundenen Zweiunddreißigtheilfiguren sich bewegen und es erfolgt eine Fermate in der Dominantenharmonie. Eine Zwischenmusik für Flöte, Hoboe und Klarinetten in der Gegenbewegung geht der zweiten Variation voraus, meisterhaft in melodischer und harmonischer Bearbeitung, worin auch kanonische Bewegungen geistreich verflochten sind. Berlioz findet in diesem Adagio: „Die Beständigkeit, mit welcher diese in ihrer Einfachheit

und Trauer (?) so tief ergreifende Phrase stets wieder erscheint, ruft in der Seele des Hörers nach und nach einen nicht zu beschreibenden Eindruck hervor, den wir in seiner Art für einen der lebhaftesten halten, den wir je empfunden haben."

Das Scherzo und Finale sind in einen fortlaufenden Satz verschmolzen, da beide Sätze ihres Inhalts wegen ohne Unterbrechung folgen müssen. Man hat den geistigen Inhalt dieser Symphonie mit einer Tragödie verglichen und der „junge Held" tritt von neuem auf, um mit seinen „feindlichen Mächten" den Kampf zu bestehen, um entweder zu siegen oder zu sterben. Nach Berlioz ist das Scherzo „eine merkwürdige Arbeit; schon seine ersten Takte, die doch an sich nichts Schreckenerregendes haben, rufen jene unerklärliche Aufregung hervor, welche man beim magnetischen Blick gewisser Personen empfindet Hier ist Alles geheimnißvoll und düster. Das Instrumentalbild, das einen bald mehr, bald weniger unheimlichen Blick hervorruft, scheint in seiner Konception dem Ideengang sich anzuschließen, welchem die berühmte Scene auf dem Blocksberge im Goethe'schen „Faust" ihre Entstehung verdankt." (?!) Was nicht ein Franzose Alles herausdüfteln kann! „Im Ganzen sind die gemäßigteren Tonschattirungen, piano und mezzoforte, hier vorherrschend; aber das Trio (er meint damit den Eintritt der Fuge in C-dur) wird durch

eine Figur in den Bässen charakterisirt", (dies ist das Subjekt in der Fuge) „die mit erschütternder Gewalt auftritt, und unter deren gewichtigen Stößen das ganze Orchester erzittert, wie unter den Tritten eines Elephanten" (warum nicht Trampelthier? Diese Deutung ist nicht weit entfernt von der, welche der verstorbene humoristische Trompeter Striegel am Leipziger Gewandhaus und dem Stadttheater über diese Fugenstelle gab, welcher darin einen Betrunkenen charakterisirte, welcher um Mitternacht nach Hause geht, wo ihm die Thüre trotz allen Lärmens nicht geöffnet wurde, und er mit voller Wuth an derselben rüttelt, bis sie einstürzt). „Aber das Ungeheuer" (wir spüren in den kräftigen Baßfiguren nichts von einem Ungeheuer) entfernt sich wieder und der Lärm seines gewaltigen Laufes verliert sich nach und nach. Das Scherzo-Motiv „erscheint wiederum, diesmal pizzicato; Schweigen (?) verbreitet sich mehr und mehr; man hört nichts mehr, als einige von den Violinen gehauchte Töne und ein seltsam halbunterdrücktes Schluchzen der Fagotte, die das hohe as anschlagen, das in unsanfte Berührung (!) mit dem g geräth, welches so als Oktave des Grundtones vom kleinen Nonenakkord auftritt. Damit bricht der Gedanke ganz ab, die Streichinstrumente schlagen leise den As-dur-Akkord an, bleiben auf ihm ruhen und scheinen einzuschlummern. Nur die Pauke erhält

noch den Rhythmus mit leichten Schlägen im pianissimo lebendig; dumpf erhebt sie sich über den allgemeinen Stillstand des Orchesters. Der Ton der Pauke ist c, die Tonart des Satzes C-moll; aber der As-dur-Akkord, den die übrigen Instrumente alle festhalten, scheint in eine andere Tonart hinüberführen zu wollen, während ihrerseits die isolirten Paukenschläge auf C die Stimmung der ursprünglichen Tonart festzuhalten suchen. Das Ohr zaudert(!) — man weiß es nicht, wohin das harmonische Mysterium führen wird — als die gedämpften Paukenschläge stärker und stärker werden, endlich die Violinen, die jetzt an der Bewegung Theil nehmen und die Harmonie wechseln, auf dem Dominant-Septimenakkord g h d f anlangen, während die Pauke noch immer hartnäckig auf der Tonika C fortwirbelt. Jetzt aber wirft sich das ganze Orchester, von den Posaunen unterstützt, die bis dahin noch nicht erschienen waren, wie ebenfalls Flauto piccolo und Kontrafagott, auf den C-Akkord und bricht in einen unbeschreiblichen Jubel aus. Der Triumphmarsch des Finale beginnt — man kennt ja seine donnerähnliche Wirkung."

Fassen wir alle die Eindrücke zusammen, die dieses großartige Werk im Allgemeinen auf uns macht, so finden wir, daß dieses unvergleichbare Tongedicht gewissermaßen der Prototyp für die ganze Gattung

ist, und was auch immer der Verklärte, und Haydn und Mozart, das ihm vorleuchtende Dioskurenpaar, in diesem Zweige wundervoll Herrliches geschaffen, so möchte dennoch vielleicht nirgends, wie in diesem, ein ganzes, vielbewegtes Leben sich abspiegeln, mit allen seinen kontrastirenden Wechselbildern von Freude und Schmerz, Hoffnung, Vertrauen, innerer Zerrissenheit, stiller Ergebung, kühnem Stolz und liebender Sehnsucht; von düsterm Unmuth, verhaltenem Groll und trostbringendem Hinblick auf jenseitigen Lohn, auf Vergeltung für irdische Drangsale. So in herausforderndem, trotzig gegen die Schicksalsmächte ankämpfendem Allegro — so in den elegisch klagenden Tonweisen des Andante, in welchem das leidengepreßte Gemüth nicht ganz vergebens sich emporzureißen strebt aus den es umgebenden Wehmuthsgefühlen; so in dem fast beengenden Kolorit des unheimlichen Scherzo, der unter Tantalusqualen eine Fröhlichkeit affektirt, die mehr zurückstößt, denn anzieht, bis endlich mit dem Eintritt des Finale der Moment der Apotheose erscheint, die Himmelspforten sich öffnen, ein blendendes Lichtmeer, eine wogende Tonfluth daraus hervordrängt, und auf Seraphfittigen die entfesselte Seele zu lichten Aetherträumen in der reinsten Harmonien ewiges Heimathland sich aufschwingt. — Die Sprache ist viel zu arm, den Eindruck zu schildern, welchen dieses Zauberwerk jedes-

mal erweckt, wenn es bei einer vollendeten Ausführung uns auf den Kulminationspunkt des Enthusiasmus erhebt.

Die sechste Symphonie, Pastorale. F-dur. Op. 68.

Die Pastoralsymphonie braucht keine Hypothesen zu ihrer Erklärung, denn der Tonmeister sieht hier von den Schilderungen der menschlichen Leidenschaften ganz ab und führt uns in ein anderes Tonreich und giebt uns ein Landschaftsbild in Tönen, wozu er selbst das Programm vorgeschrieben hat. Der erste Satz führt die Ueberschrift: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.“ Allegro ma non troppo $^2/_4$Takt. Man denke sich den Stadtbewohner, der nach den alltäglichen Geschäften an einem heitern Sommermorgen mit Weib und Kind zur Erholung dem Stadtgewühl zu entfliehen sucht. Der Himmel ist heiter und wolkenleer, der Wind wehet mit lieblicher Kühlung. Die Lerche schwingt sich empor, um ihr Morgenlied zu singen. Die unterwegs zusammentreffenden Bekannten begrüßen sich freundlich und in heiterer Stimmung wandelt man durch segensreiche Fluren, umweht von balsamischen Düften, einem malerisch liegenden

Dorfe zu. Das Streichquartett eröffnet dieses Tongemälde. Das erste Thema macht schon nach den vier ersten Takten einen Halt. Allein so klein bleibt es nicht, denn so wie bei der freier werdenden Umschau das Auge sich an Gras und Blumen weidet, wird auch das Hauptmotiv melodisch und harmonisch mit seinem idyllischen Rhythmus allmählig erweitert und breiter, um sich im Forte, wo alle Instrumente eintreten, vollständig zu entwickeln, so wie das Entzücken der dahin Wandelnden ein allgemeines ist. Schon der Anfang, wo Violoncell und Viole Tonika und Quinte aushalten, deutet auf eine ländliche Scene hin, wozu das Motiv der ersten Violine durch ihren idyllischen Anstrich nicht wenig beiträgt. Originell ist die Figur der ersten Violine im 16. Takte, die sich zehn Takte lang repetirt, besonders dadurch, daß das dritte Achtel b als kleine Septime die Auflösung nach a verschmäht, sondern weiter als viertes Achtel den Ton h eintreten läßt und einer neuen Harmonie Platz macht. Das Entzücken über die segensreichen Fluren mehrt sich und spricht im Forte (Takt 22) sich im vollen Maaße aus, selbst die zwitschernden Vögel fehlen nicht, man sehe die Vorschläge in der ersten Flötenstimme. Am Schlusse dieses Forte treten mehre Blasinstrumente in Triolen auf, scheinbar die Taktart umzuändern in den $^6/_8$ Takt, allein schon die Noten des folgenden Taktes halten den $^2/_4$ Takt

fest mit der von der ersten Violine in die Höhe steigenden Figur. Dieser Wechsel mit den von Blasinstrumenten gestoßenen Akkorden in Achteln als Triolen, mit der Wiederholung der Violinenfigur ist sehr effektvoll. Die Violinenfigur gleicht dem Aufsteigen aufgescheuchter Vögel, die ängstlich das Weite suchen. Neue melodische Tonphrasen schließen sich an und vermischen sich kunstvoll, doch ungezwungen, mit den früheren und geben ein Bild von dem frischen Leben der Schöpfung. Jeder Takt mahnt uns gleichsam, nicht gleichgültig zu bleiben gegen den Schmuck der tausendfarbigen Blumen, das das Auge erfreuende Grün, so wie die prangenden Blüthenkränze der Bäume. Es lassen sich noch viele Bemerkungen über die einzelnen Schönheiten dieses herrlichen Tongemäldes machen, besonders über die meisterhafte Art der Verwebung der Haupt- und Nebenthemen, reich an Harmonie und Melodie. — Trompeten und Pauken schweigen ganz in diesem Satze, da ihre Tonfarben hier störend eingreifen würden und sind für spätere Effekte aufgespart.

Der zweite Satz Andante molto moto, B-dur, $^{12}/_{8}$Takt, malt uns die S c e n e a m B a c h. Wie sinnig der Tondichter in diesem zarten Tongewebe zu Werke ging, zeigt schon der Umstand, daß er die Solo-Violoncelle mit Dämpfern spielen läßt, damit diese nicht störend durch eine scharfe Tonfarbe eingreifen.

Die zweiten Violinen, die Violen und die zwei gedämpften Solo-Violoncelle bewegen sich meist in gebundenen, wogenden Figuren, die ihre Melodie für sich haben und das Murmeln des Baches schildern. Die Tonphrasen der ersten Violinen, der Klarinette und des Fagotts sind kunstvoll darüber aufgebaut. Wohlweislich wählte Beethoven in diesem Satze statt der durchleuchtenden hellen Tonfarbe der hohen B-Hörner, tiefe B-Hörner, deren geringere, doch charakterisirende Schallkraft hier weit geeigneter ist, mitzuwirken. Welchen Effekt machen sie nicht z. B. im 20. Takte durch die höchst einfache Tonphrase mit den Klarinetten? Worte sind zu schwach, die Wunder und Geheimnisse dieser Scene aufzudecken, deren Schilderung auch auf die Mitwirkung der Waldvögel sich erstrecken mußte. Ein idyllischer Zauber ist auf das Ganze ausgegossen. Berlioz äußert darüber: „Ohne Zweifel hat Beethoven dieses wundervolle Adagio geschaffen, als er in beschaulicher Betrachtung im Grase lag, die Augen dem Himmel, das Ohr dem Winde zugewendet, durch tausend und abertausend wonnige Ton- und Lichtreflexe bezaubert; die kleinen Silberwellen des Baches zugleich sehend und hörend, wie sie glitzern und plätschern, und mit leichtem Rauschen an den Kieseln des Ufers sich brechen — ein entzückendes Bild.“ Um diese Tonmalerei vollständig auszuführen, bringt nun zum

Schlusse der Tondichter noch den Gesang der Nachtigall, der Wachtel und des Kukuks, den Flöte, Hoboe und Klarinette nachahmen. Kluge Kritiker werfen dem Tondichter vor, daß es „läppisch“ sei, den Gesang der Vögel in einer Scene genau nachgeahmt zu haben, wo die Stimmen der Natur, des Himmels und der Erde, ihre naturgemäße Stelle finden sollten: so wäre ihm auch ganz derselbe Vorwurf zu machen, daß er bei Schilderung eines Gewitters Sturm, Blitz und Donner und das Gebrüll der Heerden ebenso genau nachzuahmen suchte.“

Der dritte Satz, Allegro, $^3/_4$Takt, F-dur, rollt uns in Scherzo-Form ein Bild auf, das ein „Lustiges Beisammensein der Landleute,“ unter die sich wahrscheinlich auch die Städter gemischt haben, uns vor Augen stellt, originell in jeder Hinsicht. Den Tanzreigen im Freien eröffnen die Saiteninstrumente in F-dur in acht Takten, denen sich ohne Vorbereitung eine zweite Melodie, ein Bild der ausgelassenen Fröhlichkeit in D-dur anschließt, zu welcher sich auch die Blasinstrumente gesellt haben. In den verschiedenen Nüancen von forte und piano stürmt der lustige Rundtanz weiter, bis nach dem Fortissimo eine originelle Dorfmusik auftritt, wo die Hoboe die Melodie führt, die Violinen ohne allen Baß begleiten und nur zuweilen der Fagott die einfachen Grundtöne in Dreivierteltnoten giebt. Ueber das letztere

sagt Berlioz: „Der Dudelsack spielt eine lustige Weise auf und wird von einem Fagott begleitet, der nur zwei Töne blasen kann. Beethoven wollte damit sicherlich einen deutschen Dorfmusikanten aus der guten alten Zeit zeichnen, der, bewaffnet mit einem elenden, stockenden Instrument, sich auf einer Tonne aufgepflanzt hat und mit Mühe und Noth die zwei Haupttöne der F-dur-Tonart, Tonika und Dominante herausbringt. So oft die Hoboe ihre Dudelsacksweise anstimmt, bläst der alte Fagott seine zwei Noten ab; modulirt die melodische Phrase, so schweigt der Fagott, bis der Eintritt in die Haupttonart ihm erlaubt, sein unverwüstliches f, c, f wieder anzubringen. Die Wirkung ist von schlagender Komik und geht dennoch für den größten Theil des Publikums verloren." Schnell verwandelt sich das Tempo in $^2/_4$Takt. Alles läßt sich in den Strudel lärmender Fröhlichkeit hinreißen und das frühere Tempo tritt wieder ein. Nur Augen und Ohr für dieses tolle Treiben, hat man nicht bemerkt, daß sich inzwischen Wetterwolken aufgethürmt haben, die sich entladen wollen. Der Tanzreigen schweigt plötzlich und das unmittelbar darauf folgende Allegro, F-moll, C-Takt versinnlicht „Gewitter und Sturm". Ein entfernter Donner läßt sich vernehmen durch das pianissimo Tremolo der Streichbässe. Alles läuft bunt durch einander, sich fürchtend und Schutz suchend

vor dem hereinbrechenden Unwetter. Der Donner kommt näher und näher, und das Gewitter bricht stürmisch los im Fortissimo, (wo auch Trompeten und Pauken eintreten) Takt 21; Blitze zucken und schlagen ein (Takt 33, 34, 43, 45 u. f.), die Wolken entladen sich, der Regen stürzt prasselnd herab, wobei der Sturmwind gräßlich heult (Takt 95 u. f.). Doch läßt endlich das Unwetter nach, nur entfernt grollt der Donner noch, es hellt sich auf, ein Regenbogen erscheint am Horizont und die Sonne sendet wieder ihre Strahlen und die drückende Schwüle ist verschwunden. An dieses naturgetreue Tongemälde schließt sich nun unmittelbar der Schlußsatz F-dur, $^6/_8$ Takt an:

„Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm." Die Schalmei ertönt (Takt 1 — 5) und das Hirtenhorn (Takt 5 — 9). Die ersten Violinen übernehmen den Gesang der Hirten und die nächstfolgenden Figuren malen gesangreich „frohe und dankbare Gefühle," daß Alles ohne Schaden glücklich vorübergegangen ist. Das Hauptmotiv erscheint mannigfach variirt und das Ganze schließt in meisterhafter Durchführung als wahrhafte Schilderung eines „frohen und dankbaren" Herzens. Dieser kurzen Deutung möge noch Berlioz's Schilderung folgen: „Es ist unmöglich, von diesem wunderbaren Satz eine Vorstellung zu geben;

man muß ihn hören, um begreifen zu können, welchen Grad von Wahrheit und Erhabenheit die Tonmalerei in den Händen eines Mannes, wie Beethoven, zu erreichen fähig ist. Hört nur diese mit Regenschauern untermischten Windstöße, hört dieses dumpfe Grollen der Bässe, das schrille Pfeifen des Piccolo — sie verkünden den Ausbruch eines fürchterlichen Sturmes. Das Unwetter braust heran und wächst; ein großer chromatischer Lauf, in der Höhe beginnend und das Orchester bis in seine letzten Tiefen durchwühlend, erfaßt auch die Bässe, reißt sie mit sich fort und stürmt wieder empor, einem Wirbelwinde gleich, der Alles vor sich niederwirft. Jetzt erst brechen die Posaunen los, die Pauken donnern mit verdoppelter Wuth — das ist kein Sturm, kein Regen mehr: das ist ein entsetzlicher Orkan, eine Sündfluth, das Ende der Welt! — Der Satz macht uns wahrhaft schwindeln; beim Anhören dieses Gewitters dürften Viele darüber nicht klar werden, ob die Aufregung, die sie durchschauert, eine freudige oder schmerzliche sei. Die Symphonie schließt mit „frohen und dankbaren Gefühlen nach dem Sturm" — Alles lächelt wieder; die Hirten kehren zurück, sammeln ihre zerstreuten Heerden, rufen und antworten von Berg zu Thal; der Himmel ist klar; die Gewässer verlaufen sich nach und nach. Ruhe kehrt zurück und mit ihr auch die ländlichen Gesänge, deren

sanfte Melodie die durch das vorhergehende, fürchterlich schöne Bild erschütterte und bestürzte Seele wieder beruhigt. Ist es denn durchaus nöthig, nun auch noch von den merkwürdigen Styl-Eigenthümlichkeiten dieses riesenhaften Werkes zu sprechen? Von diesen Gruppen von je fünf Noten in den Violoncellen, mit denen Figuren zu vier Noten in den Kontrabässen sich gleichzeitig fortschieben und an einander reiben, ohne sich doch zu einem wirklichen Unisono verschmelzen zu können? Von diesem Hörnerruf auf dem C-dur-Accord, während die Streichinstrumente gleichzeitig den F-dur-Accord aushalten? — Ich bin wahrhaftig dazu unfähig. Zu einer derartigen Arbeit gehört eine kalte Ueberlegung und die Fähigkeit, sich vor trunkener Begeisterung wahren zu können, während der Geist von einer solchen Aufgabe erfüllt ist! — Weit entfernt davon, möchte man am liebsten schlafen, um wenigstens im Traume sich in jene unbekannte Sphäre versetzen zu können, welche der Genius auf Augenblicke uns ahnen läßt!" Brendel hebt in seiner Musikgeschichte hervor, daß die „Naturanschauung Beethoven's zu den bedeutungsvollsten Seiten seines künstlerischen Genius gehört, wie eine derartige Auffassung der Natur und Dichtung derselben in Tönen der vor Beethoven'schen Musik ganz fremd ist." Beethoven's Vorliebe für die Natur, seine häufigen Wanderungen in Wald

und Feld, mochten nicht wenig dazu beigetragen haben, diese Naturschilderungen in so vollendeter Weise wiederzugeben. Auf einer solchen Wanderung — erzählt ein Musiker, der ihn beobachtete — stand der große Komponist, auf einen Baumstamm gelehnt, und schien auf das Brüllen der Kühe, welche auf einer höher gelegenen Wiese weideten, aufmerksam zu horchen. Plötzlich ließ der Gemeindestier im kräftigen Kontrabaß seine Stimme ertönen; da nickte der Meister mit dem Kopfe und ein zufriedenes Lächeln schien um seinen Mund zu spielen. Nach einer Weile zog er Papier und Bleistift hervor und schickte sich zum Schreiben an. Der Musiker, welcher dieses von Beethoven erzählt, und der ihn selbst in diesem Augenblick beobachtet hatte, fügt die Bemerkung bei, daß er nicht mit Unrecht glaube, daß die so berühmte Pastoral-Symphonie diesem Vorfalle ihr Entstehen zu danken habe, da dieselbe bald darauf ans Licht trat.

Die siebente Symphonie. A-dur. Op. 92.

Komponirt im Jahre 1812.

Man hat über die Bedeutung dieser Symphonie, oder was der Tondichter damit sagen oder durch-

führen wollen, stark gefabelt. Bald soll sie die Schilderung einer Hochzeit, sogar die Malerei eines Schlachtfestes sein. — So viel steht jedoch im Allgemeinen fest, daß diese Symphonie ein vortreffliches Bild voller „Lebensfreudigkeit" und an Instrumentaleffekten überaus reich ist. Das Werk zerfällt in vier wahrhaft große Hauptsätze. Die Einleitung zum ersten Allegro wird gebildet durch ein Poco sostenuto, A-dur, C-Takt. Der geistreiche Komponist weiß gleich im Anfange die Theilnahme zu erregen, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu spannen und zu fesseln. Indem das ganze Orchester den vollen und auf's vollständigste ausgesprochenen Akkord, A-dur, mit einer Viertelnote anschlägt, ergreift die Hoboe sogleich eine Gesangsmelodie. Dieser Gesang wird unmittelbar darauf von den Klarinetten, Hörnern und Fagotten frei imitirt und nach der Dominante hingeleitet. Hier entwickeln die Violinen den zweiten Hauptgedanken (Takt 10) in einem Terzenlauf, welchem sich in dem halben Takt die Viola mit der Sexte beigesellt; welche zwei Themata sodann vereinigt in dieser Gestalt erscheinen, wozu alle Blasinstrumente in ganzer Kraft die vollstimmigen Akkorde angeben (Takt 15). Indem sich der Satz nach C-dur wendet, führen Hoboen, Klarinetten und Fagotte einen neuen sanften Gesang aus (Takt 23), welchen nachher die Saiteninstrumente übernehmen (Takt 29),

indeß die Blasinstrumente mit einer eigenthümlichen Figur dazu akkompagniren. Nach einer Wiederholung der obigen zwei Hauptideen, wobei nun auch die Blechinstrumente ihre gewaltigen Halbnoten ausstoßen, und einer Wiederholung des vorigen Kantabile, jetzt in F-dur (Takt 41), machen die Violinen, die erste Flöte und Hoboe gleichsam neckend, mit einer Verzögerung den Uebergang zum Vivace im $^{6}/_{8}$ Takt. Im 27. Takt des Vivace fällt fortissimo das ganze Orchester nach einer Fermate ein, indem die ersten Violinen mit den Hörnern das Thema ergreifen, die Trompeten und Pauken aber mit den Bässen die Einleitungsfigur der punktirten Achtelnoten durchführen. Nun folgen mehrere Nachahmungen zwischen erster Violine, Flöte, Hoboe, Fagott und Baß (Takt 39), letzterer in der Umkehrung; und eine Modulation nach Gis-dur, Es-dur und E-dur mit großer Eigenthümlichkeit. Den Uebergang zur Wiederholung des ersten Theils macht ein Unisono aller Saiteninstrumente, wozu sämmtliche Blasinstrumente jedesmal im dritten Achtel ein durchdringendes E anschlagen (sechs Takte vor der Reprise). Eben so charakteristisch beginnt der zweite Theil, in welchem erst alle Bestandtheile dieses schönen Satzes recht eigentlich entwickelt und mit des Komponisten bekannter Genialität durchgeführt werden (Takt 5). Nach mehreren frappanten Ausweichungen und Imitationen

in allen Stimmen, bald erweitert, bald verkürzt, tritt nun wieder in der Tonika das Hauptmotiv ein (Takt 102), aber ganz anders gestellt. Die ersten Violinen nämlich spielen die Grundmelodie, die zweiten schwirren mit den Violen in Sechszehntheilnoten, die Bässe arbeiten mit dem Thema in der Gegenbewegung, und die ganzen Blasinstrumente schlagen jeden zweiten Takt kurze vollstimmige Akkorde an. Freundlich, wie der helle Abendstern, tritt nach zwei Fermaten die erste Hoboe mit dem Thema in D-dur ein, an welche sich Flöte, Klarinette und Fagott in verschiedenen Tonarten nachbarlich anschließen. Abermals erklingt in voller Stärke das erste Motiv, jedoch fremdartig modificirt. Die erste Violine im Einklang mit den acht Rohrinstrumenten (Takt 76 nach der Fermate) spielen die zwei Anfangstakte, worauf die Bässe unmittelbar die zwei folgenden des Themas übernehmen, und, so zu sagen, ergänzen, die Hörner aber die tiefe Dominante dazu aushalten. Vor den zwei Takten Generalpause erfolgt die Schlußfigur des ersten Theils, jetzt in A-dur. Nach den zwei Takten allgemeiner Pause wird leise ein einsames As angeschlagen, erst durch die Saiteninstrumente, dann durch die Holzinstrumente. Wieder nach einer allgemeinen Pause treten die Bässe in As mit jenem Zwischensatz ein, der früher in C-dur stand, die Violinen lassen vereinzelt das Thema nur errathen.

Nachdem die Modulation nach A-dur herbeigeführt, bereitet sich der große, kräftige Schluß in festgehaltenen Hauptfiguren vor und endet feurig diesen kunstreich gearbeiteten Satz. Sowohl die Einleitung als der Hauptsatz im Allegro lassen uns nicht im Zweifel, welche Gefühlsäußerung der Grundtypus dieses Satzes ist und der Jubel eines höchst glücklichen, sorgenfreien Menschen mit dem frohesten Gemüthe spiegelt sich darin ab.

Der zweite Satz ist ein Allegretto in A-moll, $^2/_4$Takt. Nach den ersten zwei Takten, von den Bläsern stark, bis zum Pianissimo sich verlierend, angeschlagen — man kann sagen flüstern die Violen, Violoncelle und Kontrabässe in der tiefen Tonlage einen heimlichen Gesang, der das Hauptmotiv des Ganzen ist. Die erste Variation (wenn man so sagen darf) dieses lieblichen Thema's entsteht, indem die zweite Violine den vorigen Gesang der Viole, in der Mittellage, eine Oktave höher, aufnimmt und von den übrigen Saiteninstrumenten in anderer melodischer Weise begleitet wird (Takt 27); im 51. Takte ergreift nun auch die erste Violine dieses Thema mit umgestalteter Begleitung. Allmälig schwellen die Töne an; Hoboen, Fagotte, Hörner und Flöten geben in dem zweiten Viertel der Takte vierstimmige Akkorde an, und nun, nach diesem unwiderstehlich aufregenden Crescendo, stürmt das volle Orchester her-

an. Alle Bläser tragen im Einklang die Oberstimme des Thema vor, Trompeten und Pauken schlagen die Grundnoten an, die erste Violine spielt in der hohen Oktave, die zweite Violine unterstützt die Figur der Viola und die Violoncelle bewegen sich abwechselnd mit dem Kontrabaß in Triolen. So wie diese im Anfange so einfachen Massen zum Kolosse sich aufgethürmt haben und mit ihrer Kraft hervorgetreten sind, eben so lösen sie sich allmählig wieder auf, eben so verhallen sie auch wieder, und ein zarter, rührender Gesang in der Durtonart, vorgetragen von einer Klarinette und einem Fagotte, mit einer schwebenden Violinbegleitung und Pizzicato-Bässen, erscheint, gleich einem milden Sonnenstrahl nach einer finstern Gewitternacht. Unter verschiedenen Imitationen der Blasinstrumente ist besonders das zweite E-Horn von Wirksamkeit, und mit dieser interessanten Modulation, leitet der Komponist den Satz nach C-dur und von da zurück nach A-moll, wo Flöte, Hoboe und Fagott das zweite eigentliche Kontrathema, auf neue Art von den begleitenden Bogeninstrumenten behandelt, durchführen. Bald darauf erklingt auch wieder das Hauptthema, mit einem neuen Kontrasubjekt, fugenartig gestellt, anfangs zwei-, dann drei- und vierstimmig und verkürzt und im stärksten Forte fällt sodann wieder das volle Orchester ein, indem die Saiteninstrumente das erste

Hauptthema in vollen Akkorden vortragen, Hörner, Trompeten und Pauken mit ihrem scharfen E dreindonnern und die Holzinstrumente die laufende Figur des vorigen Kontrathema ausführen. Noch einmal wird das Gemüth beruhigt durch jenen lieblichen Gesang in A-dur, und noch einmal wendet sich der Satz nach C-dur mit einer neuen Harmonienfolge. Den gänzlichen Schluß bilden die ersten 24 Takte, welche nun abwechselnd zu zwei und zwei Takten von sämmtlichen Bläsern vereinzelt vorgetragen werden, und wozu die Saiteninstrumente durch Grundakkorde pizzicato harmonisch unterstützen. Zuletzt verhallt und verlischt mit den Anfangstakten der Harmonie das Ganze. — Gleich bei der ersten Aufführung dieser Symphonie in Wien übte dieses Allegretto einen unwiderstehlichen Zauber nicht blos auf Kenner, sondern auch auf Laien aus. Das Hauptmotiv mit seinem Klageruf zu Anfange (durch den nach Auflösung strebenden Quarxtsetakkord) gleicht mit seiner schwermüthigen Färbung einer in Liebesträumerei versunkenen schönen Odaliske, deren Hoffnungen zu Grabe getragen werden. — Das Scherzo, Presto F-dur, ist in Beethoven's unverkennbar eigenthümlicher Manier gehalten. Gewöhnlich steht das Scherzo in der Haupttonart der Symphonie, doch hier ist davon abgewichen, da es anstatt in A-, in F-dur sich bewegt. Die Modulationen sind darin höchst pikant

und ungewöhnlich. Gleich der erste Theil des Presto endigt in a, statt in Dominante oder Tonika (C oder F). Der zweite Theil ist voller origineller Wendungen. Das Trio wird eingeleitet durch ein vier Takte lang gezogenes, verdoppeltes a, welches immerfort die Basis macht, und worüber die Klarinetten, Fagotte und Hörner in einem etwas gemäßigteren Tempo (Assai meno Presto) einen schönen Gesang ausführen. Die Figuration des zweiten Horns (g, fis, g) (im zweiten Theile) hat viel Kopfzerbrechens über seine Bedeutung hervorgerufen, jedoch ist sie im Grunde nur eine Nachahmung der im vorigen Theile vorkommenden eintaktigen Figur der Klarinette und Violinen, auch der Flöten, allein sie macht hier in der tieferen Tonlage in vergrößerten Noten einen seltsamen Effekt, da das fis, (dem Klange nach gis) betont wird, da doch g (a) die Hauptnote ist und rhythmisch der zweitheiligen Taktart (2/4 Takt) anzugehören scheint. Auch die Schlußstelle dieses Theils ist sehr imposant, indem die Trompeten und Pauken immerwährend die Dominante halten, während das übrige Orchester das Thema führt. Die Rückkehr zum Presto geschieht blos durch zwei Akkorde nach F-dur: cis, a, e, g und c, b, e, g. Nachdem Scherzo und Trio noch einmal wiederholt worden sind, wird noch einmal das Motiv des Trio in

D-dur berührt und eilt dann zu dem aus fünf Takten bestehenden originellen Schluß.

Im Finale, Allegro con brio, $^2/_4$Takt, spukt ein gewaltiger Muthwille und ein neckender Humor sprudelt unaufhörlich. Den Anfang macht ein voller E-dur-Akkord der Saiteninstrumente, den die übrigen Instrumente durch zwei Sechszehntheile und ein Achtel nachschlagen, dann ein Takt Pause, nun folgt der Dominantseptimenakkord auf dieselbe Weise mit einer abermaligen Taktpause. Jetzt folgen zweimal acht Takte, wovon jeder Theil für sich wiederholt wird, in welchen die Violinen das Thema beherrschen und das übrige Orchester mit kräftigen, markirten Akkorden begleiten. Bald darauf, nachdem ein neues Motiv erschienen, erfolgt das erste Motiv zertheilt, mit neuen Tonphrasen ausgeschmückt (Takt 38). Der zweite Bestandtheil, worauf dieses ganze Stück gebaut ist, macht eine hüpfende punktirte Figur der Violinen (Takt 54), die in der weichen Tonart (Takt 64) einen unwiderstehlichen Zauber in orientalischer Färbung an sich trägt. Ueberraschend ist die Schlußcadenz des ersten Theils (Takt 105). Der zweite Theil wird in F-dur eröffnet, berührt in der schönsten Durchführung des Hauptthemas A-moll, C-dur, D-moll, B-dur und so fort in originaler Weise, mit Benutzung kontrapunktischer Hülfsmittel, um mit Wenigem viel zu wirken und behandelt, wie man

es von dem Tondichter gewohnt ist, kein Instrument stiefmütterlich. Diesem Contourrisse möge Berlioz's Beurtheilung folgen: „Das Finale ist mindestens eben so reich an neuen Combinationen und humoristischen Einfällen, wie die vorhergehenden Sätze, (das erste Allegro und das Scherzo). Das Thema hat eine entfernte Aehnlichkeit mit dem der Ouvertüre zu „Armide", aber nur in der Gruppirung der ersten Töne und mehr für's Auge, als für's Ohr; denn bei der Ausführung kann es kaum etwas Unähnlicheres geben, als beide Gedanken. Man würde die Frische und Zierlichkeit der Beethoven-Phrase, die von dem ritterlichen Schwung des Gluck'schen Thema's so verschieden ist, noch besser würdigen können, wenn die von den Blasinstrumenten angeschlagenen Akkorde die ersten Violinen, welche die Melodie in der Mittelstimme durchführen, nicht so sehr deckten, (?) wozu die zweiten Violinen und Violen auch noch ein begleitendes Tremolo auf doppelten Saiten in der tieferen Lage ausführen. Im ganzen Verlauf des Finales hat Beethoven eben so reizende als unerwartete Effekte durch den plötzlichen Uebergang von Cis-moll nach D-dur erzielt. Eine der glücklichsten harmonischen Kühnheiten ist aber unbestreitbar der große Orgelpunkt auf E, der Dominante, in Verbindung mit einem Vorhalt auf dis, von gleichem Zeitwerthe wie der Hauptton. Der Septimenakkord

wird hierzu in den höheren Lagen wiederholt so eingeführt, daß das d der Oberstimmen genau mit dem dis in den Bässen zusammenfällt. Man sollte glauben, daß dadurch eine abscheuliche Dissonanz, oder doch wenigstens eine Unklarheit in der Harmonie entstehen müßte. Keineswegs. Die Tongewalt ist so groß, daß sie durch das dis gar nicht beeinträchtigt wird, und man ausschließlich nur das e fortklingen hört. Beethoven hat eben keine Musik „für die Augen" gemacht! — Die Coda, welche durch diesen himmelanstürmenden Orgelpunkt eingeführt wird, ist von außerordentlichem Glanz und würdig, ein solches Meisterwerk voll der elegantesten Technik, voll Geschmack, Phantasie, Wissen und Begeisterung, zu schließen." — Das Schönste, der Geist des Ganzen, läßt sich hier, wie nirgends, in Worte fassen. Da die Rhythmen fast überall scharf in diesem Werke gezeichnet sind und überhaupt das rhythmische Element, neben dem melodischen, stark vertreten ist, so hat dies R. Wagner zu der Erklärung veranlaßt, sie (diese Symphonie) sei „die Apotheose des Tanzes selbst, der in Tönen idealisch verkörperten Leibesbewegung". Noch Andere behaupten, es wäre die A-dur-Symphonie ganz mit Tanzrhythmen ausgestattet. Allein ist denn der scharfmarkirte Rhythmus nur der Tanzform eigen? und sind die eben so scharf markirten Rhythmen eines Triumph- oder Militair-

marsches oder die nationalen sentimentalen, heiteren oder traurigen Charaktere unserer ansprechenden, beliebten Lieder auch mit Tanzrythmen ausstaffirt? Beethovens schaffender Geist hatte sich die Aufgabe gestellt, eine von seinen früheren Werken verschiedene Tondichtung der Musikwelt vorzulegen, aber er wird nicht im mindesten geahnt haben, daß man in der A-dur-Symphonie eine „Tanzsymphonie" erblicken würde. Wenn ein früherer König von Frankreich am liebsten nach der Melodie eines gewissen Psalms tanzte, so ist dadurch noch nicht bewiesen, daß dieser Psalmmelodie Tanzrhythmen nachzuweisen waren. Man kann auch „das Heiligste in den Staub herabziehen."

Die achte Symphonie, in F-dur. Op. 93.

Oberflächliche Beurtheiler rechnen diese Symphonie nicht zu den großartigen, weil sie nicht so umfangreich wie die früheren ist und möchten sie lieber in eine frühere Zeit, als hinter die in A-dur versetzen. Allein kann man im Kleinen nicht ebenfalls groß sein? Ist, um einen Vergleich hier anzuführen, der geistige Inhalt einer ächt komischen Oper niedriger zu stellen, als der einer heroischen Oper? Die achte Symphonie hat in mehrfacher Hinsicht höchst originelle Züge, bezüglich seiner Melodie, Har-

monie und seines Rhythmus, eben so seiner Instrumentation. Einzig steht sie da in der Frische seines Humors, heitere Scenen tauchen auf und verschwinden, um neuen Platz zu machen. Nirgends ist eine Erschlaffung in geistiger Beziehung zu erblicken und bis zu Ende voller Geschmack, Phantasie und Begeisterung. Wenn auch scheinbar die Hauptgedanken gegen einander contrastiren, so sind sie unmöglich zu trennen und heben durch ihre geistreiche Zusammenstellung den Totaleindruck. Der erste Satz, Allegro vivace e con brio besitzt sehr originelle melodische Wendungen, in denen die Hauptgedanken bald liebende Sehnsucht, bald ungetrübte Freude in ihren lebhaften Bewegungen kund geben. Was man auch dagegen sagen mag, so steht dieser Satz ebenbürtig neben denen anderer Symphonien da und ist auch bezüglich seiner Ausdehnung größer als in der ersten und zweiten Symphonie. Die ernsten Gedanken eines Tonwerkes sind nicht allemal der Maaßstab seiner Großartigkeit. Jeder erfahrene Tonsetzer wird beistimmen, daß die Ideen zu tragischen und sentimentalen Scenen vom Komponisten eher gefunden werden als Ideen zu Darstellungen des Humors und der schlagenden Komik, wenn auch die Musik zu letzteren als leichter gefunden aussieht. Das Allegro im $^3/_4$Takt beginnt heiter und kräftig. Die erste Hauptmelodie beginnt ohne besondere Einleitung,

welche nach den ersten vier Takten von den Blasinstrumenten weiter fortgesetzt wird und nach weiteren vier Takten mit dem ganzen Orchester sich abschließt, zugleich aber aus der Schlußnote im zwölften Takte der Anfang einer neuen Hauptperiode sich gestaltet, welche sich bis zum zweiunddreißigsten Takte ausdehnt. Ein sinnreiches Mittel, einen Hauptgedanken an einen anderen zu knüpfen, benutzte Beethoven auch hier, daß er die Schlußtakte eines Hauptgedanken auf anderen Tonstufen wiederholt, um darauf weiter fortbauen zu können. Man sehe hier als Beweis die zwei Takte nach der Generalpause von Violinen und Violen, als Uebergang nach D-dur, wo vorher der Fagott allein, ehe der neue Gedanke eintritt, dieselbe Figur in der Umkehrung ergriffen hat. Der Inhalt eines einzigen Taktes ist hier öfters hinreichend, eine sinnreiche Verknüpfung der Haupt- und Nebengedanken zu bewerkstelligen. Der öftere Wechsel der einzelnen Haupt- und Nebengedanken, bald diesem, bald jenem, bald mehreren oder vielen Instrumenten anvertraut, so wie die sinnreiche Zusammenstellung der Klangfarben lassen überall den großen Meister durchblicken.

Der zweite Satz hat für Viele ein besonderes Interesse seiner Eigenthümlichkeit halber. Er gleicht einer Feier eines frohen Ereignisses in einem ausgewählten Zirkel, wo außer der Heiterkeit und des Frohsinns die Grazie und Anmuth unverkennbar

eine nicht unbedeutende Rolle spielen, aber durchaus nicht in sentimentalen Phrasen. Seine Originalität schildert Berlioz in folgender Weise: „Das Allegretto scherzando, $^2/_4$Takt, gehört zu jenen Schöpfungen, die ohne Vorbild, wie ohne Seitenstück sind: sie fallen vom Himmel dem Künstler fertig in den Schooß; er schreibt sie in einem Zuge nieder und wenn wir sie hören, stehen wir verblüfft. — Die Blasinstrumente spielen hier eine ihrer gewöhnlichen Bestimmung entgegengesetzte Rolle; sie begleiten in gestoßenen Noten (die sie in jedem Takte achtmal pianissimo anschlagen) den leichten, zarten Dialog, den die Violinen und Bässe a punto d'arco (mit der Spitze des Bogens) mit einander führen. Das klingt so anmuthig, so unschuldig, so reizend sorglos, wie der Gesang zweier Kinder, die an einem schönen Frühlingsmorgen Blumen auf der Wiese pflücken. Der Hauptgedanke besteht aus zwei Perioden, jede zu drei Takten, deren symmetrisch gleiche Vertheilung durch die Pause gestört wird, die beide Male auf die Antwort der Bässe folgt; die erste Periode wird dadurch auf dem schlechten Taktheil, die zweite auf dem guten geschlossen. Aber die harmonischen Rückungen in den Hoboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern nehmen das Interesse des Zuhörers so in Anspruch, daß er den Mangel (?) an Symmetrie nicht bemerkt, der im Gesang der Streichinstrumente durch

die überzählige Pause entsteht. Dieser eingeschobene Takt ist offenbar nur dazu da, um den reizenden Akkord länger frei erklingen zu lassen, auf welchem sich die frische Melodie auf- und niederschwingt. Man sieht aus diesem Beispiel, daß das Gesetz des gleichmäßigen Periodenbaues zuweilen mit Glück übertreten werden kann." Das Gesetz „des gleichmäßigen Periodenbaues" ist hier durchaus nicht übertreten, da die Blasinstrumente den Periodenbau in viertaktigen Rhythmen stets aufrecht erhalten. „Sollte man aber glauben, daß dieses unvergleichliche Idyll mit dem Gemeinplatze schließt, gegen den Beethoven doch den allerentschiedensten Widerwillen hatte: mit der italienischen Schluß-Cadenz? In dem Augenblick, wo das instrumentale Zwiegespräch der beiden kleinen Orchester uns am allermeisten fesselt, läßt der Komponist, — gleichsam, als wenn er gezwungen würde, eiligst zu schließen, — in einem Tremolo der Violinen plötzlich (dritter Takt vor dem Schlusse) die vier Noten g, f, a, b auf einander folgen, wiederholt sie hastig mehrmals hinter einander, — nicht mehr und nicht weniger als die Italiener, wenn sie ihr „Felicità" singen, — und bricht dann kurz ab. — Ich habe diese wunderliche Grille mir nie erklären können." Es ist jedoch gar nicht denkbar, daß Beethoven dieses mit Absicht gethan, sondern diese italienische Floskel hat sich seinem Gedankenfluge bei-

gemischt. Uebrigens ist diese Stelle, mit den früheren Ideen in Verbindung, gar nicht so auffällig. — Im Allgemeinen sind in diesem Satze die Träger der Harmonie die Blasinstrumente, während die Saiteninstrumente das melodische Element übernommen haben. Selbst kleine Tonphrasen als Nebenmelodien sind von dem Standpunkte des Effekts aus unvergleichlich. Man beobachte unter andern das effektreiche Pizzicato der zweiten Violinen und der Violen gleich zu Anfange des Satzes.

Der dritte Satz, Tempo di Menuetto konnte schon nicht in so ausgedehnter Form wie die früheren Scherzo's, wegen des langsameren Tempo, gehalten sein. Dieser menuettartige Satz ist das wahre Bild eines Feenreigens voller Grazie und Anmuth. Das Trio ist keine leichte Aufgabe für die Hörner (nämlich nicht für Ventilhörner geschrieben, da zu jener Zeit diese noch nicht aufgetaucht waren). Sowohl die Hörner als auch die erste B-Klarinette, die sich bis ins hohe g versteigen muß, sind als Soloinstrumente behandelt, ebenso wie das Violoncello-Solo begleitende Triolenfiguren auszuführen hat. In dem zweiten Theil des Trios treten auch die übrigen Saiteninstrumente hinzu. Violinen und Violen haben in demselben Theile eine überaus zarte und liebliche Melodie vorzutragen. Wenn man diesen Satz für „ziemlich gewöhnlich“ hält, und

Berlioz sagt: „die alte abgebrauchte Form scheint hier die Erfindung erstickt zu haben“, so bleibt dies immer eine individuelle Ansicht, der so mancher nicht beistimmen wird.

Der letzte Satz, Allegro vivace, Alla breve-Takt, legt gleich den Urtypus seines humoristischen Elements ganz deutlich zu Tage, und erregt ein besonderes Interesse durch die neckischen Figuren der Triolen gleich zu Anfange. Die zwei ersten Takte charakterisiren gewissermaßen das humoristische Colorit des ganzen Satzes. Das erste Hauptthema erstreckt sich bis zum eilften Takte, behält bis zum 18. Takte die Hauptfigur bei. Die halbe Taktnote cis im 18. Takte wird von Saiten- und Holzinstrumenten bis zur ersten Hälfte des nächsten Taktes fortissimo festgehalten und in der zweiten Hälfte dieses Taktes ergreift mit voller Kraft das ganze Orchester das Hauptthema. Im 49. Takte erscheint ein neues, doch sanfteres, sehr einschmeichelndes Thema, das mit Triolen von den zweiten Violinen und den Violen begleitet wird. Hierauf ergreifen Flöte und Oboe dasselbe Thema, doch gesellt sich ihm ein neuer Nebengedanke hinzu und eine neue Baßfigur macht sich zu den eintretenden Triolen der Violinen und Bratschen geltend. Nachdem das Forte des ganzen Orchesters einen Abschluß gefunden, erscheint auf's Neue das erste Thema und wird kunstvoll in kontrapunktischen

Wendungen weiter geführt bis dahin, wo das Thema in A-dur durch den Quartsextakkord eintritt, jedoch nur fünf Takte lang, denn eine den Bässen gegebene einfache Figur macht sich geltend, die nun auf einmal eine halbe Tonstufe höher, von e nach f von den Pauken und Fagotte solo aufgegriffen wird. Hervorzuheben ist hier die ungewöhnliche Stimmung der Pauken, nicht in Quarten oder Quinten, sondern in Oktaven, groß F und klein f. Auch dies ist ein origineller Zug Beethovens, da er der erste war, welcher den alten Schlendrian, die jedesmalige Stimmung in Quarten und Quinten, aufhob und die Pauken auch in andere Intervalle (als Quarte oder Quinte) stimmen ließ, auch die herkömmliche Schreibart C — G verbannte und sie so notirte, wie sie klingen sollen. — Nach der Fermate tritt in der zweiten Violine ein neues Motiv auf, legato in halben Taktnoten, das nachher auch von Blasinstrumenten und später auch von den Bässen aufgenommen wird und von neu hinzutretenden Instrumenten in der Gegenbewegung gebracht wird, wobei die neckende Triolenfigur wie ein Irrlicht dazwischen tanzt. Der ursprüngliche Charakter des Satzes ist bis zu Ende festgehalten. Oft blos zweistimmige diatonische Fortschreitungen in mannigfachen Bewegungen gestalten sich durch ihre Ausdehnung und Steigerung zu einem großen dramatischen Schlusse. Hier und

da hat man Härten auffinden wollen und andere Dinge, die „die Theorie nicht erlaubt“, bis man am Ende doch fand, daß diesem Tadel das gebildete Ohr nicht beistimmen konnte, denn es kommt bei scheinbaren Härten immer darauf an, in welcher Stimmenverbindung sie angebracht sind und das „Seltsame“ wirkt mit großem Effekt.

Die neunte Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode: „An die Freude.“ D-moll. Op. 125.

Es ist eine überaus „schwierige und gefährliche Aufgabe,“ ein Verständniß des Riesenbaues dieses Instrumentalwerkes, an dem auch im Finale sich Chor- und Solostimmen betheiligen, aufzustellen, und es ist von mehreren Seiten versucht worden, den tiefen Sinn dieses Tonwerks zu entziffern. Da nun bereits in verschiedenen Blättern und Schriften von tüchtigen Männern sehr geistreiche Urtheile Platz gefunden haben, so ist hier kein Grund vorhanden, sie zu verschweigen und eine wörtliche Mittheilung vorzuenthalten, um Vergleiche anstellen zu können. — Fr. Brendel's Aeußerung in seiner Musikgeschichte lautet: „was zunächst das Technische, insbesondere die Art der Darstellung betrifft, so bin ich der Ansicht, daß Beethoven, namentlich hinsichtlich des letzten

Satzes, sich total vergriffen hat, so daß Geist und Stoff, Inhalt und Form sich nicht decken, sondern im Gegentheil auseinanderfallen. Man muß über die äußere Darstellung hinausgehen, das was Beethoven sagen wollte, aber nicht entsprechend gesagt hat, erkennen, bevor man den Geist erfaßt. Der Weg geht nicht durch das Erscheinende hindurch zum Verständniß des Innern, sondern das letztere muß sich in geweihter Stunde erschließen und von ihm aus das Aeußere begriffen werden. Es ist eine rein geistige Musik, nicht mehr eine, deren Inhalt vollständig im Gebiete des Klanges zur Erscheinung kommt. Es ist in Beethovens neunter Symphonie das Höchste und Herrlichste niedergelegt, wozu ein Mensch sich aufzuschwingen vermag; es ist nicht die Liebebedürftigkeit des einzelnen Menschen. Beethoven hat objektiv ein Evangelium der Menschheit ausgesprochen; es ist in tiefster Weltlichkeit in dieser Musik zugleich die höchste Religiosität. Und erkennen werdet ihr mit Köstlin eine Subjektivität, welche insbesondere zur Darstellung ethischer Empfindungen in ihrer ganzen heiligen Tiefe berufen ist und den Menschen und Künstler sonst nie in gesehener Gleichheit der Achtungs- und Sympathiewürdigkeit zur Erscheinung bringt. Ihr werdet ausrufen: „was ist der Riesenbau deiner acht Symphonien gegen diese neunte.“

Der innere Bau erscheint für Viele nicht über-

schaulich, eine Formlosigkeit wird dem Tondichter zum Vorwurf gemacht, zumal von solchen Leuten, welche nicht tief in die Geheimnisse der Tonwelt eingedrungen sind. Die verschiedensten Ansichten sind zu Tage gekommen, der Eine findet es „Unermeßlich! prachtvoll!“ ein Zweiter: „Sonderbar, entsetzlich langweilig!“ ein Dritter: „völlig unverständlich, vielmehr unerträglich, ohne alle Melodie.“ Eine Zeitung berichtet darüber: „Die Symphonie mit Chören von Beethoven bezeichnet den Kulminationspunkt der modernen Musik. Die Kunst hat noch nichts hervorgebracht, was an Adel des Styls, an Größe der Anlage, an Feinheit der Details mit ihr zu vergleichen wäre.“ — Ein anderer Bericht: „Die Symphonie mit Chören von Beethoven ist eine Mißgeburt.“ Ein anderes Journal: „Dieses Werk ist keineswegs arm an Erfindung; aber die Ideen sind schlecht geordnet und bilden nur ein reizloses Ganze ohne Zusammenhang.“ Noch ein anderes: „Die neunte Symphonie enthält bewundernswerthe Einzelnheiten, aber man empfindet doch, daß dem Komponisten die eigentliche Erfindung mangelte und daß er sich in öfters recht gelungenen Anstrengungen erschöpft hat, die Inspiration durch alle Kunstmittel zu ersetzen, weil seine erlahmte Phantasie ihn im Stiche ließ. Die wenigen Ideen, die sich finden, sind mit Meisterschaft behandelt, und mit eben so

viel Klarheit als strenger Logik geordnet. Alles in Allem: es ist das äußerst interessante Werk eines ermatteten Genius." — Berlioz äußert sich über diese schroff entgegenstehenden Berichte: „Wo ist hier die Wahrheit? Wo ist der Irrthum? Ueberall und nirgends! Jeder hat in seiner Art recht: denn was für den Einen schön, ist es nicht für den Andern, blos deshalb, weil der Eine davon ergriffen ward und der Andere nicht; weil der Erste einen wahren Genuß empfunden hat und der Zweite nichts als Ermüdung. — Was ist dagegen zu thun? — Nichts! — Aber das ist eben das Entsetzliche! Ich möchte lieber ein Narr werden, und an das „absolut Schöne" glauben. — — —

F. T. Vischer's Ansicht (in seiner Aesthetik) ist interessant genug, um sie hier wiederzugeben: „Die neunte Symphonie bringt wesentlich und entschiedener als jede andere das musikalisch Erhabene zur Erscheinung. Wenn das Schöne an und für sich reine Form, wenn es unmittelbare Einheit der Idee und des sinnlichen Bildes, der Erscheinung ist, so ist im Erhabenen allerdings ein Widerstreit zwischen beiden. Die Idee reißt sich jetzt aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, sie greift über dieses hinaus und hält ihm, als dem Endlichen, ihre Unendlichkeit entgegen. Wenn die reine Form ein genau begrenztes Maaß der

Verhältnisse des Gebildes ist, so überschreitet dieses Maaß das Erhabene, zugleich aber muß es gemäß der Bestimmung seines Wesens als Widerspruch die Form oder das begrenzte Maaß festhalten. Die Form als Grenze muß zugleich bleiben und zugleich ins Gewisse verschwimmen; das Erhabene ist in einem geformt und formlos. Diese widersprechende Bestimmtheit stellt sich in der erhabenen Erscheinung entweder dadurch dar, daß sie in die Form theilweise einlenkt und theilweise von ihr abweicht, daß der Schein einer unendlich fortfließenden Abweichung entsteht, oder so, daß die Form im Ganzen zwar festgehalten, aber so erweitert ist, daß die untergeordneten Einzelnheiten verschwinden. Genug, die Formlosigkeit darf nicht schlechthin aus der Form ausweichen, denn es widerstritte dies dem im Erhabenen aufgewiesenen Wesen des Widerspruchs. Reine Formlosigkeit ist gleich Null; die Idee ist das Formsetzende, daher freilich mehr als das Gesetzte, und als dieses Mehr kommt sie im Erhabenen zum Vorschein; allein indem sie die Form setzt, kann sie sich zugleich darstellen als das Prinzip, das als Urheber der Form auch zugleich über sie hinausgeht. Die Form wird also im Erhabenen zugleich gesetzt und aufgehoben."

In den kulturhistorischen Bildern der Gegenwart von Ambros erwähnt der geistreiche Kritiker die neunte Symphonie in dem Aufsatze: „Das ethische

und religiöse Moment in Beethoven" mit folgenden Worten: „Die kräftige, volltönende Sprache der C-moll-Symphonie wurde bald verstanden und bald populär und ist es geblieben bis auf diesen Tag. Schwerer hielt es mit der neunten. Man fand aus jener sehr wohl den Ausdruck für die Kämpfe und den Sieg einer einzelnen und gewaltigen Persönlichkeit — die neunte ist dafür und war überhaupt den Leuten zu kolossal. Hier ist es die Sache der ganzen Menschheit, die vertreten wird. Als die erste Aufführung am sechsten März 1826 zu Leipzig stattgefunden, war, wie ein offenbar redlicher und gebildeter Berichterstatter in der Berliner allgemeinen Musikzeitung meldet, der Eindruck „im Allgemeinen ungünstig" — so daß er „die meisten, die nicht ungebildete Zuhörer, vielmehr rüstige Freunde der Tonkunst waren und Beethovens früheren Werken mit großer Theilnahme sich hingegeben hatten, ihres Glaubens an die ferneren Produktionen des Meisters beraubte." So ging es beinahe überall. Man spielte die neueste Symphonie des Componisten und legte sie mit betroffener Miene in den Musikschrank zurück, wo man hinfort an ihr, wie an einem gefährlichen Ungeheuer vorüberging." Noch 1838 sprach H. Hirschbach davon wie von einer terra incognita und machte sie zum Gegenstand einer sehr trockenen Kritik, die mit ihren Notenzitaten den Eindruck macht, als

sehe man einen abgestumpften Prosektor den Leib eines todten Herkules zergliedern und dabei dieses oder jenes anatomisch Merkwürdige in Spiritus und bei Seite setzen. Fast immer noch besser, als manche späteren Ueberschwenglichkeiten! Die hohe geistige Bedeutung der Instrumentalwerke Beethovens nachdrücklich hervorgehoben und insbesondere darauf hingewiesen zu haben, wie sich die neunte Symphonie über den subjektiven Gefühlskreis des Einzelnen hinaus- und auf einen Standpunkt schwingt, wo der Blick in die weitesten Fernen der Höhe und Tiefe vordringt und die höchsten Gedanken des Menschen anklingen — dies große Verdienst gebührt W. A. Griepenkerl. (In seiner Novelle: „Das Musikfest oder die Beethovener.") Ganz richtig faßt er sie als eine Art Hoheslied der Menschheit auf — wenn auch seine Ausführung des Gedankens im Einzelnen willkürlich, überschwenglich und zum Theil entschieden falsch ist — wobei man nicht außer Acht lassen darf, daß diese Expektorationen über das „erste weltbewegende Prinzip" und die „verjüngte Menschheit" vor dem Jahre 1848 geschrieben wurden. (Lenz hat Auszüge daraus seinem Beethoven et ses trois styles angehängt. Es ist höchst ergötzlich, die russischen Censurstriche durch Vergleichung mit dem Originale aufzusuchen.) Heutzutage ist diese Sorte Prophezeihungen außer Kredit! Aber trotz alledem

hat Griepenkerls geistvolle Dichtung ohne Zweifel höchst anregend gewirkt. Heutzutage ist die neunte Symphonie beinahe schon populär geworden. Im Jahre 1858 passirte sie sogar den Ozean und wurde in New-York gespielt. Sie ist nicht mehr ein bloßer Gegenstand des Studiums für den einfachen Musiker — sie ist das geistige Besitzthum Vieler geworden. Dazu hat es freilich mehr als eines Vierteljahrhunderts bedurft. Bei großen Aufführungen und Musikfesten bildet sie jetzt oft das Hauptstück — und es tritt eine eigene andächtige Stille im Zuhörerraume ein, wenn die leeren Quinten wie ein grauer Wolkendampf zu weben beginnen, und dann das Thema, ein geharnischter Gigant, plötzlich hervortritt, um sich zu zeigen und gleich wieder hinter der Wetterwolke zu verschwinden. Und wenn nun im ersten Stücke losgelassene Stürme toben, im nächsten Satze der Humor aus seiner Zauberlaterne die seltsamsten Farben auf die wunderbare Welt spielen läßt, wenn im Adagio milde Zephyre die Blumendüfte und das Blätterrauschen unbekannter elysischer Haine, ferner Paradiese voll Friedens herüber zu tragen scheinen, wenn zuletzt der Hymnus der Freude Himmel und Erde zur seligen Umarmung vereinigt und die große Erschütterung noch lange in uns erzittert, wir geben, besser, reiner davon gehen: dann fühlen wir, was wir an diesem Werke haben, und, wie es für

den Griechen ein Unglück war, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben, möchten wir den Musikliebenden nicht glücklich preisen, dem sich dieser Zauber nie offenbarte. Durch anklagende, ablehnende Stimmen dürfen wir uns unser Glück ja nicht verkümmern lassen. Der Grundgedanke der neunten Symphonie liegt offen, sogar in klaren Worten (Schiller's Hymne) ausgesprochen vor Augen — Alles das hindert nicht am Vergreifen und Mißverstehen. Viele, sehr viele meinen, „Freude" sei es, um die es sich handelt — weil die Hymne Schillers zum Unglück mit einer Apostrophe an diesen „schönen Götterfunken" anfängt. Jener erste Leipziger Berichterstatter ist außer sich darüber, wie Beethoven „das hohe, schwungvolle Gedicht tief herabzieht, es mißhandelt" und „es aus den Fugen reißt und verstümmelt". Oft hört man Verwunderung äußern, daß das Gedicht als simples Volkslied componirt sei, ohne dithyrambischen Schwung, wie er einer Freudenhymne gezieme u. s. w. Für Leute, die das ganze 108 Verse lange Gedicht bis zur Hoffnung auf den Sterbebetten und der Gnade auf dem Hochgericht am Sylvesterabend nach dem fünften Glase Landwein absingen wollen, existirt ja die alte Melodie von Reichardt! Erboßen sie sich dann noch über Beethoven's Auffassung, so rufe man ihnen zu, wie Faust dem Mephisto: „Du hörst es ja, von Freud' ist keine Rede!" Es handelte sich

bei Beethoven um einen andern Gedanken, zu dem er die Worte in zwei Versen des Schiller'schen Gedichtes fand, die er daher auch oft genug und an verschiedenen Stellen jener großen Chöre wiederholen läßt: „Alle Menschen werden Brüder“ und „Brüder, über'm Sternenzelt, muß ein lieber Vater wohnen.“ Alle Menschen Brüder — und Gott im Himmel der Vater aller — das ist der Gedanke, den er aussprechen wollte und in diesem Gedanken Frieden und Freude! Man hat in dieser Symphonie die Feuerbach'sche Menschlichkeitsidee ausgesprochen finden wollen, wobei man jenes, mitten in die Chöre hineingebaute Allerheiligste, jenes Sternen-Adagio „ihr stürzt nieder, Millionen“, absichtlich übersah. Beethoven hielt fest an seinem persönlichen Gott, der ihn, wie er dem leichtsinnigen Neffen schrieb, „nie verlassen.“

Berlioz schreibt in seinem „A travers chants“ über diese Symphonie nach R. Pohl's Uebersetzung: „Unter den verschiedenen Urtheilen, die man über diese Partitur schon gefällt hat, sind vielleicht kaum zwei zu finden, deren Resultate völlig übereinstimmten. — Gewisse Kritiker halten das Werk für eine ungeheure Tollheit; Andere erblicken darin Nichts, als das letzte Aufflammen eines erlöschenden Genius; Einige sind klug genug zu erklären, daß sie gegenwärtig noch Nichts davon verstehen, aber die Hoff-

nung noch nicht aufgeben, es später wenigstens annähernd begreifen zu lernen. Die meisten Künstler erkennen aber darin eine außerordentliche Schöpfung, bei welcher freilich Manches noch unerklärlich bleibt, oder seinen Zweck doch nicht deutlich genug hervortreten läßt. Außerdem giebt es noch eine kleine Zahl von Musikern, welche ihrer innersten Natur nach stets dahin geführt werden, Alles, was die Grenzen ihrer Kunst zu erweitern fähig wäre, mit Sorgfalt zu prüfen; nach aufmerksamem Studium der Partitur und wiederholtem Hören, haben sie über Plan und Anlage der neunten Symphonie reiflich nachgedacht und sind zu der Ueberzeugung gekommen, daß dieses Werk für sie die herrlichste künstlerische Kundgebung des Beethoven'schen Genius sei. — Wir haben schon früher angedeutet, daß diese Ansicht auch die unsere ist. Welche persönlichen Empfindungen, welch individuellen Gedanken der Komponist in dieser ungeheuren Dichtung niederlegen wollte, lassen wir ununtersucht; denn hier bleibt für Jedermann ein weites Feld von Vermuthungen offen. Prüfen wir vielmehr, ob die Neuheit der Form hier nicht durch eine Intension zu rechtfertigen sei, die, unabhängig von allen philosophischen oder religiösen Gedanken, gleich einleuchtend und schön für fromme Christen, wie für Pantheisten und Atheisten bleibt: mit einem Wort, durch eine rein musikalisch-poetische Idee. —

Beethoven hatte bereits acht Symphonien geschrieben Welche Mittel blieben ihm noch, um über den, mit alleiniger Hülfe rein instrumentaler Mittel schon erreichten Höhepunkt noch hinaus zu kommen? — Die Verbindung des Vocalen mit dem Instrumentalen. — Aber um das Gesetz der Steigerung zu wahren, und um die Macht der neuen Hülfsmittel, die er dem Orchester hinzufügen wollte, im Werke selbst in's rechte Licht zu setzen, war da nicht erforderlich, in den ersten Gruppen des großartigen Gemäldes, das er vor uns aufrollen wollte, zuerst die Instrumente noch allein auftreten zu lassen? Dies einmal zugegeben, ist auch leicht einzusehen, daß er naturgemäß dahin geführt werden mußte, eine Musik gemischten Styles zu erfinden, welche zur Verbindung der zwei unter einander so verschiedenen großen Haupttheile der Symphonie dienen konnte. Das Instrumental-Recitativ war die Brücke, die er vom Orchester zum Chor hinüber zu schlagen wagte, und über welche die Instrumente schreiten mußten, um mit der Menschenstimme sich zu vermählen. War der Uebergang einmal gefunden, so wollte der Tondichter die sich vollziehende Verschmelzung zweier Kunstmittel auch verkünden und rechtfertigen. So spricht denn Er selbst durch die Stimme eines Solosängers; er ruft uns zu, indem er die Töne des eben erst gehörten Instrumental-Recitativs hierbei benutzt:

„O Freunde! Nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!“ Dies ist so zu sagen der zwischen Chor und Orchester geschlossene Bundesvertrag; derselbe musikalische Gedanke, von Beiden ausgesprochen, wird gleichsam zur gegenseitigen Eidesformel. Da es dem Musiker ferner frei stand, die Dichtung zu seinem Chorwerke nach Belieben zu wählen, so entlehnte sie Beethoven von Schiller; er begeisterte sich für die Ode „An die Freude“, die er mit tausend neuen Farben reizend schmückte, welche die Poesie allein nicht zum Ausdruck bringen konnte, und steigerte ihre Wirkung bis zum Schluß durch immer neue, immer großartige und glänzende Mittel. Dies ist unserer Ansicht nach, mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit, der Grundgedanke zu der allgemeinen Anlage dieses ungeheuren Werkes.“

Die einzelnen Theile dieses Werkes sollen nun etwas näher betrachtet werden:

Der erste Satz, Allegro ma non troppo un poco maestoso $^2/_4$ Takt, läßt uns wenigstens sechszehn Takte lang im Unklaren über die Wahl der Tonart, indem nur die beiden Töne A, E, in mystischer Weise in verschiedenen Oktaven ihr Spiel treiben, ehe die Haupttonart D-moll eintritt. Später in derselben Weise auch die Töne D und A, denen die B-dur-Harmonie folgt. Außer der gewöhnlichen

Besetzung der gebräuchlichsten Instrumente, finden wir hier statt zwei Hörner vier, zwei in D, und zwei in B (basso). Lassen wir hier Berlioz sprechen: „Der erste Satz trägt das Gepräge einer düstern Majestät, kein früherer Satz ist mit ihm zu vergleichen. Die Harmonie ist hier zuweilen mit gewaltiger Kühnheit behandelt; Züge von außerordentlicher Originalität, Gedanken voll tiefsten Ausdrucks drängen und kreuzen, umschlingen und verflechten sich nach jeder Richtung hin und erzeugen trotzdem weder Unklarheiten noch Ueberladung. Im Gegentheil ist die Wirkung dieser großartigen Orchester-Polyphonie durchaus klar; die vielfach combinirten Stimmen, — von denen jede doch in ihrer eigenen Weise und ihrem besondern Charakter gemäß klagt oder droht, — scheinen sich zu einer einzigen allgemeinen zu verschmelzen: so gewaltig ist die Macht der Empfindung, die Alle zugleich belebt! Dieses Allegro maestoso ist in D-moll geschrieben, beginnt aber mit dem Akkord A, das heißt: mit den von den zweiten Violinen, Violoncellen und Hörnern lang ausgehaltenen Noten a, e (also der leeren Quinte ohne Terz), auf welchen zugleich die ersten Violinen, Violen und Contrabässe arpeggiren, so daß der Hörer völlig im Unklaren bleibt, ob er den tonischen Akkord von A-moll oder den von A-dur oder den Dominantakkord von D hört. Diese langanhaltende Un-

gewißheit über die Tonart verleiht dem späteren Eintritt des Tutti in D-moll eine um so größere Macht und Charaktergröße. — Ebenso ist der Schluß dieses Satzes von einer Empfindungsgewalt, welche unsere Seele in völligen Aufruhr versetzt. Kaum dürfte es Töne von tieferer Tragik geben, als den Gesang der Blasinstrumente in der Coda, der über den chromatisch auf- und niederrollenden, immer mächtiger werdenden Tremolo's der Streichinstrumente sich erhebt. Es klingt wie Meeresbrausen bei herannahendem Sturm, — eine wunderbare Eingebung des Genius. Wir hätten in diesem Satze mehr als eine Veranlassung, auf Anhäufung von Tönen hinzuweisen, die man unmöglich noch mit dem Namen von Akkorden bezeichnen kann und wir müssen gestehen, daß wir den Grund dieser Abweichung vom Gesetzmäßigen nicht zu sehen vermögen." Hier möchte man fragen: hat sich Berlioz niemals über das „Gesetzmäßige" hinaus gewagt? „So finden wir in diesem bewunderungswürdigen Satz namentlich eine uns unerklärliche Stelle (auf Seite 17 der Original-Partitur bei B. Schott's Söhnen in Mainz). Die Klarinetten und Fagotte führen eine melodische Figur aus, welche durch nachstehende Akkordfolgen begleitet wird: Der Baß schlägt zuerst fis als Grundton der verminderten Septime fis, a, c, es an; dann as, worüber die

Terz, Quarte und Sexte c, fis, d liegen; und endlich g, wozu die ersten Violinen, Flöten und Hoboen die Noten c, es, g, c, also den Quartsextakkord anschlagen, der eine vortreffliche Auflösung des vorigen Akkords sein würde, wenn nicht die zweiten Violinen und Violon die Terz f, as hinzufügten, welche ihn entstellen und in der Harmonie eine sehr unangenehme, glücklicherweise aber nur kurze Verwirrung anrichten. Die Stelle ist nicht stark instrumentirt und sonst frei von aller Härte; ich kann daher diese vierfache Dissonanz nicht verstehen, die eben so seltsam herbeigeführt, als durch Nichts motivirt wird. Man könnte an einen Druckfehler denken; aber wenn man sowohl die beiden Takte, als die vorhergehenden genau prüft, kommt man davon zurück und überzeugt sich, daß es der Komponist in der That so hat haben wollen." Diese Stelle sieht gar nicht so haarsträubend aus und gleicht einer Vorausnahme, jedoch nicht in dagewesener Weise. Da Berlioz diese Stelle sonst nicht hart findet, so kann sie auch keine so „unangenehme Verwirrung" hervorbringen.

In dem Scherzo aus D-moll sind die Pauken in Oktaven F-f gestimmt, damit sie auch die Unisono-Figur im Oktavengang mit übernehmen können, wie dies schon im fünften Takte geschieht. Im neunten Takte fängt die erste Violine ein Fugenthema an, die Viole übernimmt den Gefährten eine Quinte

tiefer; das Violoncell wieder das Subjekt und später der Contrabaß den Gefährten. Die Blasinstrumente unterstützen das Thema in seltsamer Weise, indem sie nur das erste Viertel eines jeden Taktes angeben: bei der ersten Violine die erste Hoboe, bei der Viole die erste C-Klarinette, bei dem Violoncell das erste Horn und der erste Fagott. Dies wird jedoch später anders, indem sie theilweise mit den Streichinstrumenten gehen oder einzelne Viertel harmonisch unterstützen. Seite 49 macht sich die Figur des ersten Taktes, herabspringend in die tiefere Oktave durch die Streichinstrumente geltend und die Blasinstrumente übernehmen die Melodie und Harmonie derselben. Mit dem Eintritt in E-moll (Seite 53) nach der Fermate spielt der dreitaktige Rhythmus eine Hauptrolle. Ein origineller Einfall. Seite 66 tritt der Alla breve-Takt ein, welcher längere Zeit festgehalten wird und besonders von den Blasinstrumenten in Terzengängen, die meist von Fagotten und Klarinetten, den Hoboen und Flöten gegenüber, in der Gegenbewegung gehalten sind, aber immer sempre piano. Da donnern, wie ein Blitz aus heitrem Himmel, die F-Pauken mit der Hauptfigur solo hinein, jedoch gehen die Blasinstrumente immer piano weiter und die Streichinstrumente geben, unterbrochen durch Pausen, pizzicato unisono den Ton f in verschiedenen Oktaven an, bis sie (Seite 55)

die dreitaktigen Rhythmen col arco (mit Bogen) abwechselnd übernehmen. Jedoch wird inzwischen die Hauptfigur mit hinein geworfen, aber piano, und macht sich immer mehr geltend, wozu die Blasinstrumente in getragenen Dreiviertelnoten mit einer neuen Melodie in voller Harmonie das Ganze beseelen. In den möglichen Nüancen des Piano bis zum Fortissimo stürmt es weiter fort. Im Presto, Alla breve-Takt giebt die Baßposaune, nachdem sie vorher ganz geschwiegen, im dritten Takt das Zeichen zu einer neuen Scene in D-dur (Seite 66), in der neue Motive in freudiger Aufwallung überraschen und bis zum Coda festgehalten werden. Obgleich im Coda das D-moll im $^{3}/_{4}$Takt sich wieder drohend erheben will, siegt doch die freudige Stimmung zuletzt wieder im Alla breve-Takt des heitern D-dur und das gigantische Scherzo endet fortissimo in Oktavensprüngen. Nach Berlioz bildet den Mittelsatz „ein Presto alla breve voll ländlicher Heiterkeit, dessen Thema sich auf einem Orgelpunkt entfaltet, der bald auf der Tonika, bald auf der Dominante ruht und von einem Gegenthema begleitet wird, das durch beide Orgelpunkte gleich gut harmonisirt erscheint. Letzteres Motiv wird schließlich von der Hoboe durchgeführt und macht hier einen unvergleichlich frischen Eindruck; nachdem es eine Zeit lang auf dem großen Nonenakkord der Dominante von D hin- und hergeschwebt,

geht es auf ebenso graziöse als unerwarteter Weise nach F-dur über. Es klingt wie ein Nachhall sanfter Empfindungen, wie sie der Anblick einer heiteren, friedlichen Natur, der Zauber eines klaren, sonnigen Frühlingsmorgens in Beethoven's Seele oft und gern erweckten.

Das Adagio molto e Cantabile, C-Takt, B-dur ist das sinnigste Denkmal Beethoven's religiöser Natur. Es ist der Herzenserguß einer allen Schmerz tragenden Seele. Die sangbare Melodie wird eingeleitet durch Fagotte und Klarinetten durch die zwei Anfangstakte, worauf der Hauptgedanke erscheint, worin Saiten- und Blasinstrumente abwechselnd sich gleichsam antworten. Nach 24 Takten tritt ein neues Motiv auf, in D-dur Andante moderato $^3/_4$Takt. Nach einem frei eintretenden kurzen Uebergange nach B-dur vor der Fermate tritt Tempo primo wieder ein mit einem neuen Gedanken für die Saiteninstrumente, das mit dem ersten Hauptthema äußerst kunstreich verflochten ist. Das zweite Thema kommt in dem wiederkehrenden Allegro moderato wieder zum Vorschein in G-dur, aber von den Blasinstrumenten übernommen und mit Nebenmelodien kunstreich zusammengestellt, worauf der erste Hauptgedanke in Es-dur erscheint. Mit dem Eintritt des $^{12}/_8$Takts ist das erste Hauptthema durch Figuren der ersten Violine sinnreich durchgeführt. Das äußerst kunst-

volle Gewebe ist voller Klarheit und die heiligsten Mysterien „der höchsten Dinge“ offenbaren sich darin. In Bezug dieser religiösen Seite hat Beethoven Aehnlichkeit mit S. Bach, einem wie dem andern „war die Kunst an und für sich in ihrer höchsten Reinheit und Bedeutung für das in Gott versenkte geistige Leben das höchste.“ Nach Berlioz „ist das Prinzip der Einheit“ so wenig fest gehalten, „daß man darin eher zwei gesonderte Sätze, als einen einzigen erblicken könnte. Der erste Hauptgedanke ist in B-dur und $^4/_4$Takt geschrieben; auf diesen folgt ein zweites, davon völlig verschiedenes Motiv in D-dur, $^3/_4$Takt und bewegterem Tempo (Andante moderato). Dann kehrt das erste Thema in seiner ursprünglichen Tonart wieder, diesmal mit kleinen Abänderungen und Variationen in den ersten Violinen; es leitet auf's Neue zu dem zweiten Thema im $^3/_4$Takt über, das unverändert und ohne Variationen, aber diesmal in G-dur erscheint. Hierauf tritt das erste Thema zum dritten Male ein, stellt sich aber nunmehr entschieden fest und duldet nicht, daß das rivalisirende Thema auch ferner noch ihm die Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch nehme. — Man muß diesen wunderbaren Satz öfter hören, um sich an diese eigenthümliche Disposition völlig zu gewöhnen. Aber die melodische Schönheit aller Motive, den unendlichen Reiz der sie umschlingenden Verzierungen, den Ausdruck

sanfter Trauer, niedergekämpfter Leidenschaft, edler Entsagung, schwärmerischer Frömmigkeit in diesem Adagio zu schildern — dazu ist die Sprache zu arm. Könnte meine Prosa auch nur eine annähernde Vorstellung davon geben, so hätte die Musik hier im geschriebenen Wort einen Nebenbuhler gefunden, gegen den selbst der größte Dichter keinen Vergleich aushalten könnte! Es ist ein grenzenlos geniales Werk, und wenn man von seinem mächtigen Zauber erst erfaßt wurde, kann man der Kritik auf ihren Vorwurf, daß der Tondichter hier das Gesetz der Einheit übertreten habe, nur erwidern: „Desto schlimmer für das Gesetz!"

Wir kommen nun zu dem Finale, in welchem sich der Gesang mit dem Orchester vereint. Das Presto (D-moll) ist von höchstem Interesse und die Motive des Scherzo und Adagio sind darin kunstvoll verwebt. Das der Instrumentalmusik bisher ganz fremde Recitativ (selon le caractere d'un Recitative mais in Tempo) tritt nun auf, das von allen Blasinstrumenten und den Pauken beantwortet wird. Dieses Recitativ ist gewissermaßen der Vorläufer der nun bald eintretenden Vokalstimmen. Nach diesem Presto (Seite 111) erfolgt nun das Bariton-Solo, ein Recitativ mit den Worten: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen", worauf der Chor sich dem Solo anschließt. Dem nachfolgenden

Allegro vivace assai in B-dur sind außer dem Orchester und Chor noch mehrere Schlaginstrumente zugetheilt worden: Gran Tamburo, Cinelli und Triangolo. Bei der ersten Aufführung in Leipzig verlor dieser Satz seine ernste Seite dadurch, daß die Stimmen der eben genannten Schlaginstrumente fehlten, der Partitur nicht einverleibt waren und sich erst später unter den Papieren Beethoven's vorfanden. Man denke sich nun die ersten zwölf Takte dieses Satzes, wo die große Trommel, von Pausen unterbrochen, einzelne Schläge pianissimo angiebt und nur von den Fagotts nebst Contrefagott bei diesen abgesonderten Schlägen durch die Baßtöne: Contra- und groß B unterstützt wird, ohne das Vorhandensein der großen Trommel, und die Wirkung konnte nur eine komische sein. — Wir kommen auf das Frühere zurück.

Die Vereinigung der Singstimmen mit dem Orchester erfolgt „nach einem Ritornell der Blasinstrumente, das rauh und wild, wie ein Schrei der Wuth, klingt", es stimmen die Violoncelle und Contrabässe, von denen wir schon gesprochen haben. Der Sextakkord f, a, d, womit das Presto in den Hörnern, Fagotten Pauken und Trompeten beginnt, wird durch einen Vorhalt auf b gestört, den gleichzeitig die Flöten, Hoboen und Klarinetten anschlagen. Diese scharf und gewaltig schneidende kleine Sexte von d macht neben der Dominante die Wirkung außerordentlicher

Härte. Zorn und Wuth werden dadurch vortrefflich ausgedrückt, aber ich (nämlich Berlioz) kann den Grund zu ihrem Ausbruch hier nicht einsehen, es wäre denn, daß der Componist in seltsamer Laune die Instrumentalmusik gleichsam hat verläumden (!) wollen, bevor sein Sänger ausruft: „Laßt uns angenehmere Töne anstimmen!“ Er scheint dies übrigens zu bereuen; denn zwischen den einzelnen Perioden des Baß-Recitativs nimmt er, gleich theuren Herzenserinnerungen, einzelne Bruchstücke der drei vorhergehenden Instrumentalsätze wieder auf.“ Berlioz scheint keinen innern Zusammenhang des Werks zu ahnen. „Am Schluß des Recitativs beginnt er mit auserlesenen, wohlklingenden Akkorden das schöne Thema, auf welches später alle Stimmen die Schiller'sche Ode singen. Dieser ruhig und sanft dahinfließende Gesang wird nach und nach immer belebter und glänzender; zunächst intoniren ihn die Bässe allein im Unisono, dann geht er auf die Geigen, dann auf die Blasinstrumente über. Nun wird das Lied wieder jäh unterbrochen; das ganze Orchester nimmt jenes wüthende Ritornell zum dritten Male auf; diesmal verkündet es den Eintritt des Vokal-Recitativs. Der erste Akkord des Ritornells ruht hier abermals auf f, über dem sich auch hier, wie früher, die Terz und Sexte aufbaut. Aber diesmal begnügte sich der Komponist nicht mit einem Vorhalt b, sondern er fügte auch den von g, e und

cis hinzu, so daß jetzt alle Töne der diatonischen Moll-Skala zugleich angeschlagen werden und das wahrhaft entsetzliche Tongemisch: f, a, cis, e, g, b, d ergeben. Diese Beethoven'sche Intention zu errathen, bin ich aber unfähig. Ich erkenne wohl die äußere Absicht; ich sehe, daß er diese Dissonanzen wohl überlegt mit Vorbedacht — den Eintritt sowohl des instrumentalen als vokalen Recitativs jedesmal vorausgeschickt hat, — aber ich muß eingestehen, daß ich Beethoven nicht zu fassen vermag, so oft ich auch darüber nachgedacht habe." Das klingt bald wie der Ausspruch eines früheren sächsischen Abgeordneten beim Landtage: „Ich kenne zwar die Gründe nicht, jedoch ich mißbillige sie!" Nachdem der Bariton sein Recitativ gesungen, dessen Worte von Beethoven selbst sind, stimmt er unter zarter Begleitung zweier Blasinstrumente und des Streichorchesters, pizzicato, das Thema der Ode „An die Freude" zunächst allein an. Dieses Thema tritt bis zum Ende der Symphonie immer wieder hervor, man erkennt es jedesmal und dennoch erscheint es fortwährend in veränderter Gestalt. Das Studium dieser verschiedenen Verwandlungen gewährt ein um so reicheres Interesse, als jede derselben nur eine neue und besondere Nüance im Ausdruck eines und desselben Gefühles, das der F r e u d e ist. Die Freude ist zuerst voller Friede und Sanftmuth; sie gewinnt schon an Leben-

digkeit, als die Frauenstimmen hinzutreten. Nun wechselt das Tempo; das Motiv, das bisher im C-Takte behandelt wurde, tritt im $^6/_8$ Takt und durchgängig in Synkopen auf; es erhält dadurch einen kräftigeren, gewandteren Charakter und gewinnt einen kriegerischen Ausdruck. So wird es zum Abschiedsgesange siegesgewisser Helden; man sieht ihre Waffen blitzen, man hört den gemessenen Schritt ihrer Reihen. Ein fugirtes Thema, indem man den ursprünglichen melodischen Faden sehr gut wieder kennt, nimmt eine Zeit lang die Aufmerksamkeit für das volle Orchester in Anspruch, das sich damit gehörig herumtummelt: es ist das Auf- und Niederwogen einer vielfach geschäftigen und lebhaft erregten Menge. — Aber der Chor tritt bald wieder hinzu, singt die Hymne an die Freude kraftvoll in ihrer ursprünglichen Einfachheit und wird jetzt von den Blasinstrumenten unterstützt, welche der Melodie in breitgelegten Akkorden folgen, indem sie zugleich nach jeder Richtung von einer diatonischen Figur durchkreuzt werden, die das ganze Streichquartett unisono und in Oktaven ausführt. Das nun folgende Andante maestoso ist choralartig; es wird zuerst von den Tenören und Bässen des Chors allein gesungen und hierbei von den Violoncellen, Bässen und Posaunen unterstützt. Die Freude ist hier eine andächtige, gemessene, allumfassende; dann schweigt der Chor einige Takte, um seine groß-

artigen Akkorde dann noch breiter, aber gemäßigter (Adagio divoto) wieder aufzunehmen. Dazwischen liegt ein kleines Orchester-Solo mit einem Orgeleffekt von wunderbarer Schönheit. Die Nachahmung des majestätischen Instrumentes unserer Gotteshäuser wird durch tiefe Flöten, durch Klarinetten in ihrer allertiefsten Lage, durch tiefe Fagotte, getheilte Violen und die Violoncelle hervorgebracht; letztere spielen g, d auf leerer Saite oder das tiefe (leere) c mit der Oktave, also immer zweistimmig. Dieser Satz beginnt in G, geht nach C, dann nach F und schließt mit einer großen Fermate auf dem kleinen Nonenakkord der Dominante von d. Jetzt folgt ein Allegro energico, $^6/_4$ Takt, in welchem das erste, schon so oft und in so verschiedenen Stimmungen wiedergekehrte Thema, gleich anfangs mit dem Choralmotiv des vorhergehenden Andante sich vereinigt. Der Contrast beider Gedanken wird durch eine schnelle und ungestüme Variation des Freudenthemas noch mehr hervorgehoben, die nicht allein von den Violinen, sondern selbst von den Contrabässen über den gewichtigen Tönen des Choralmotivs ausgeführt wird. Leider ist es den Contrabässen unmöglich (?) genügend wiederzugeben. Der Styl des darauf folgenden Satzes (Allegro ma non troppo) ist weniger groß und feurig, aber zarter und leichter gehalten: sein Grundzug ist der einer naiven Freude, deren Verkünder zunächst

vier Solostimmen sind, zu denen später der Chor mit wärmerem Colorit hinzutritt. Zweimal wird die Freudenmelodie in diesem Satze durch weichere Momente religiösen Aufschwungs unterbrochen (poco Adagio); dann aber beschleunigt sich das Tempo, das ganze Orchester bricht in einem Prestissimo los; die Schlaginstrumente — Pauken, große Trommel, Becken und Triangel, — markiren alle guten Takttheile mit gewichtigen Schlägen: die Freude nimmt wieder Besitz von ihrem Reich; aber jetzt ist es eine volksthümliche, stürmische Freude, die einer Orgie fast ähnlich wäre, wenn am Schluß nicht alle Stimmen sich noch einmal zu einem feierlich begeisterten Aufschwung sammelten (Maestoso). Es ist ihr letzter Liebesgruß, der ehrfurchtsvolle Ausdruck frommer Begeisterung. — Das Orchester schließt allein; in seinem letzten feurigen Ergusse erkennen wir nochmals Bruchstücke des ersten Freudenthemas, das, ohne zu ermüden, uns bis zum letzten Augenblicke nicht verläßt. In der Ausführung ist diese Symphonie die ungleich schwierigste von allen: sie erfordert zahlreiche und sorgfältige Proben und vor Allem einen guten Dirigenten. Sie verlangt ferner einen sehr stark besetzten Chor, um so mehr, als die Sänger das Orchester an verschiedenen Stellen offenbar decken sollen, während doch andererseits die Art, wie die Worte der Musik unterlegt sind, und nicht minder die unge-

wöhnliche Höhe der Lage den Singstimmen ihre Aufgabe sehr erschweren, indem Stärke und Volumen der Töne dadurch beeinträchtigt werden. Doch sei dem, wie ihm wolle, — als Beethoven sein Werk beendet hatte und die riesenhaften Dimensionen seines majestätischen Kunstdenkmals überschaute, durfte er zu sich sagen: „Mag der Tod nun kommen; ich habe das Meinige gethan!“ —

Der Vergleichung halber möge schließlich noch das Programm der neunten Symphonie von R. Wagner folgen, da es geeignet sein dürfte, zu einem absoluten Verständniß des Beethoven'schen Meisterwerkes zu verhelfen.

Erster Satz. Ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zum Grunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung durchaus nicht unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethe's Worte:

„Entbehren sollst du! — Sollst entbehren!“

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edeln Trotz, eine männliche Energie des Wider-

standes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder abläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig süße Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem nächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen — die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einige Male zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die Goethe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
Ich möchte bitt're Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen" &c.

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstere, freudlose Stimmung zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Maje-

stät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf. —

Zweiter Satz. Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor ihr fliehen, um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Goethe spricht diesen Drang auch für hier vielleicht nicht unbezeichnend durch die Worte aus:

„Von Freude sei nicht mehr die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß!" ꝛc.

Mit dem Eintritt des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Scenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse, derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivetät, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht, an Goethe's Bezeichnung solch bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest;
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz" ꝛc.

Um solch eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unseres rastlosen Jagens nach Glück und edelster

Freude anzuerkennen, sind wir aber nicht gestimmt: unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab, um uns von Neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam jagt, um das Glück anzutreffen, das wir ach! so nicht antreffen sollen, denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur zu jener Scene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir schon vorher begegneten, und die wir diesmal sogleich bei ihrem ersten Wiedergewahrwerden in unmuthiger Hast von uns stoßen. —

Dritter Satz. Wie anders sprechen diese Töne zu unserem Herzen. Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der vor Verzweiflung geängstigten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist, als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes, reinstes Glück:

„Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabbathstille;
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß."

Mit dieser Erinnerung kommt uns auch hier wieder jene süße Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht und dem wir nicht ungeeignet Goethe's Worte unterlegen könnten:

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich, durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Thränen
Fühlt ich mir eine Welt entstehn.“

Es erscheint wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum, nur im bewegteren Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Thema antwortet, so daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen.

„Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne, mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.“

So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen; aber ihre süße Macht ist größer, als unser bereits erweichter Trotz; wir werfen uns diesem holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme:

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!“

Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen und zu muthiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphirenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch ist aber diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder Anwandlung des

alten Schmerzes drängt sich aber auch sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich, wie in dem letzten erlöschenden Wetterleuchten, das zertheilte Gewitter verzieht. —

Vierter Satz. Den Uebergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend durch Goethe's Worte deuten:

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen,
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen! —
Welch „holder Wahn", — doch ach! ein „Wähnen" nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?"

Mit diesem Beginn des letzten Satzes nimmt Beethoven's Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgiebt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit in diesem erschütternden Recitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf

Entscheidung dringend, entgegentritt und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dies wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. — Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sichern Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die größte Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt:

> „Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“

Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das Ausgesprochene hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muß.

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische dein Heiligthum" 2c.

Muthige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

„Froh wie deine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

Dies führt wie zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge muthig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Goethe's anzuführen:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht:

„Freude, schöner Götterfunken" 2c.

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener Begeisterung wenden wir uns aus der Umarmung des ganzen

Menschengeschlechts zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabensten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen!" 2c.

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. In kräftiger Ueberzeugung rufen wir uns gegenseitig zu:

„Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!"

und:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!"

Denn im Bunde mit von Gott geweihter allgemeiner Menschenliebe dürfen wir die reinste Freude genießen. — Nicht mehr blos in Schauern der erhabensten Ergriffenheit, sondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, süß beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage:

„Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?

beantworten mit:

„Such' ihn über'm Sternenzelt!
Brüder — über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!"

Im traulichen Besitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnenen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun ihrem Genusse hin: uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus. Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — jubelnd schließen wir die Welt an unsere Brust. Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab, um glücklich darauf zu sein:

„Freude, Freude, schöner Götterfunken!“

Obgleich der Verfasser in der Charakteristik der Beethoven'schen Symphonien einer mehrseitigen Ansicht Raum gegeben hat, so muß er doch fürchten, daß manches darin Gesagte auch Manchen nicht zusagen wird. „Nun, man mag es besser machen und ebensoviel Gegner finden.“ Wenigstens ist darin der Beweis geführt worden, daß Beethoven's Symphonien nicht „die Geschichte eines künstlerischen Irrthums“ sind.

Einige Symphonien von Mozart.

Wenn durch den gewaltigen Geistesschwung der Beethoven'schen Symphonien die von Mozart in's Hintertreffen kamen, so war die Folge davon, daß die Haydn'schen und Mozart'schen allmählig von den Repertoiren verschwanden, und es nur noch wenige giebt, die man zuweilen noch in unsern Concertsälen zu hören bekommt, da auch nach Beethoven andere Symphonien-Komponisten aufstanden, wie Schumann, Spohr und Gade. Es kann daher hier nur noch von den bevorzugten Symphonien Mozarts die Rede sein. — Es wird Niemand in Abrede stellen, daß in den Mozart'schen Symphonien sich Kraft, Energie, Zartheit, Humor, Gemüthlichkeit, mit Gefühl, Geschmack und Wohlklang vereinigt, und daß dieselben durch ihre geniale Erfindung immer Werke von großer Vollendung und Schönheit bleiben werden, daß sie auch

der charakteristische Ausdruck „des gesammten zu künstlerischer Produktion gesteigerten Seelenlebens sind“ und daß ihre „ganze Organisation daraus mit großer Nothwendigkeit herorgegangen ist“. Einige dieser bedeutendsten Instrumentalkompositionen sollen nun hier in kurzen allgemeinen Umrissen angedeutet werden, wenngleich durch Worte auch das Allgemeine nur unzulänglich gegeben werden kann, jedoch deshalb nicht als unwahr erscheinen dürfte. Wenn es Leute giebt, die in Abrede stellen, daß Mozarts Kompositionen „aus scharf bestimmten Seelenstimmungen als ein Ganzes mit Nothwendigkeit hervorgegangen seien und in diesem Umstande einen charakteristischen Unterschied gegen Beethoven gefunden“, so steht doch in Wahrheit fest, „daß die menschliche Natur in ihren Grundzügen stets dieselbe bleibt, denn die wahren und echten Impulse des künstlerischen Schaffens gehen aus den gemeinsamen, dem Wesen nach unveränderlichen Momenten der Menschennatur hervor, nur das individuelle Gepräge drückt dem bildsamen Elemente der arbeitende Künstler auf, und wenn dieses unter gewissen Umständen nicht überall gleich verständlich ist, so folgt daraus noch nicht, daß nicht der Gehalt der alte echte sei.“ Wenn man den Beethoven’schen Symphonien von der dritten (Eroica) an überall ein wirkliches Programm unterschieben möchte, den Mozart’schen aber nicht, so hat man

keinen Grund dafür, denn weder Mozart noch Beethoven haben daran gedacht, ihre Instrumentalschöpfungen als wirkliche Tonmalereien hinzustellen. Eine Ausnahme macht bei Beethoven die Pastoralsymphonie mit ihrem von ihm selbst mitgetheilten Programm. Uebrigens kannte man schon vor Mozart die Programmmusik. So war Dittersdorf auf den Einfall gerathen, einige von Ovids Metamorphosen in Symphonien darzustellen. Eine malt die vier Weltalter, eine andere Aktäon. Aktäon jagt im Allegro, Diana badet sich im Adagio, Aktäon überrascht sie in dem Menuett, dafür wird Aktäon im Finale von Hunden zerrissen. Sie verschafften Dittersdorf mehr Beifall und Geld, als Mozart mit den seinigen. Jedoch würde wohl ohne dieses Programm Niemand die Metamorphose Ovids, weder einen Aktäon, noch eine Diana, noch ein Zerfleischen von Hunden nur im entferntesten geahnt haben Wenn ohne Zweifel Beethoven Saiten des menschlichen Gemüths zum Tönen gebracht hat, welche vor ihm Niemand angeschlagen hat, daß er Darstellungsmittel zur Anwendung brachte von einer Energie und Macht des ergreifenden Ausdrucks, wie sie bis dahin unerhört waren, „daß er ein echter Sohn der Zeit, die ihn geboren hat, den Kampf der Leidenschaften, das tiefste Ringen und Streben nach individueller Freiheit gewaltiger und rücksichtsloser in der

künstlichen Darstellung ausspricht, als man es vor ihm vermochte; es ist daher begreiflich, daß seine Kompositionen, denen, die mit ihm gelebt haben, an ihn herangezogen sind, in ihrem specifischen Ausdruck der künstlerischen Stimmung unmittelbar verständlich sind," so wird doch Niemand leugnen wollen, daß Mozart „der größte Vertreter der Seele" ist, und in seinen Symphonien Empfindungen hervorruft, nach deren Grunde wir eben so wenig fragen können, als bei Beethoven. Es ist daher bei Mozart eben so vergeblich, wenn man in seinen Symphonien einen „psychologischen Entwickelungsgang" sucht. Ob auch bei Beethoven „der Musiker des Geistes" in Kontrasten ungleich stärker ist, wodurch er so Vielen imponirt, ohne daß diese Rechenschaft davon geben können, so kann doch ohne Weiteres von Mozart gesagt werden, abgesehen von den Intentionen, die erst später in der Musik des Geistes ihre Erweiterung fanden, vom rein musikalischen Standpunkte aus, daß wenigstens die Mozart'schen Symphonien in G-moll, Es-dur und C-dur mit der Schlußfuge für alle Zeiten vollkommene Meisterwerke bleiben werden.

Symphonie in D-dur (Nr. 1 nach der Partitur).

Es dürfte nicht unbekannt sein, daß die Reihenfolge der Mozart'schen Symphonien von den Verlegern nicht so geordnet ist, wie sie Mozart geschrieben, daher die Nummern der Symphonien chronologisch nicht richtig sind. Die mit Nr. 1 bezeichnete Symphonie wurde für die Winterconcerte (am 6. Dezember 1786) geschrieben und fand außerordentlichen Beifall in Prag, wo sie Mozart im Januar 1787 aufführte.

Die Einleitung, welche in Bezug ihres Charakters vollkommen zu dem Allegro paßt, hat ein ernstes, feierliches Gepräge. Das Hauptthema, mit der ersten Violine allein im ersten Takte mit Synkopen des Tones d beginnend, gleichsam melodisch fortschwimmend durch die Saiteninstumente, erhält nach dem sechsten Takte, wo die Blasinstrumente einfallen, einen ernsten und festlichen Anstrich, kehrt wieder, wobei eine Nebenmelodie sich zugesellt, die auch später ihre Bedeutung erhält. Nach der vorbereiteten Kadenz in die Dominante tritt das nicht minder charakteristische zweite Hauptmotiv ein, dessen Ende die vorher genannte Nebenmelodie mit einem Motivgliede des ersten Themas sich künstlich vereinet. Diese künstliche Durchführung zeigt, daß der

siebente und achte Takt des ersten Hauptthemas als Kraftstelle sich geltend macht und gleichsam als selbstständiger Gedanke auftritt, und bald diese, bald jene einzelnen Theile eines Hauptgedankens benutzt werden, aber mit neuen Nebengedanken ausgeschmückt, um ein vollendetes Bild einer richtigen, geistreichen Durchführung darzulegen, ähnlich einem Prachtgebäude, wo die Umrisse und der innere Bau die möglichste Symmetrie nicht verkennen lassen. Ohne eine Verletzung der Hauptgedanken sind die einzelnen Glieder der Motive vollkommen entwickelt und finden, befriedigend für Auge und Ohr, besonders im zweiten Theile durch kontrapunktische Wendungen in ihrer Verarbeitung, einen glänzenden Schluß. Feuer und Leben athmet das Ganze, wozu die Gedankenfrische nicht unbedeutend beiträgt.

Das Andante, $^6/_8$Takt in G-dur, ist zart und anmuthig gehalten. Liebliche Melodien, mit einem Anflug von Sehnsucht, treten mit Frische in ihrem Wohlklang auf, ohne sich in das Sentimentale zu verlieren. Besonders ein Motiv, zwar kurz, giebt dem Tondichter Gelegenheit, seine Kunst in der Durchführung zu zeigen, besonders in den Nachahmungen desselben, die in vielerlei Gestaltungen durch die Instrumente auftreten, sowohl unisono als in Verbindung mit der Harmonie. Dieses von einer

Achtelpause unterbrochene Motiv tritt auch neckend auf wie Puck im Sommernachtstraum:

„Hin und her, hin und her,
Alle führ' ich hin und her,
Land und Städte scheu'n mich sehr,
Kobold, führ' sie hin und her.

Merkwürdiger Weise hat Mozart zu dieser Symphonie kein Menuet geschrieben, warum, wissen wir nicht; es ist aber auch nicht unbedingt nothwendig. Daß die Menuet sich in die Symphonie eingebürgert hatte, stammt aus früherer Zeit her, wo es Sitte war zwischen zwei größeren Sätzen einen kleineren Satz einzuschieben, vorzugsweise die Menuet, um den Zuhörenden, welchen die größeren Sätze zu hoch gegeben waren, einen Genuß durch die Tanzform zu geben. Später, als man dem Fassungsvermögen mehr zumuthen konnte, erweiterte sich die Menuet und das Scherzo trat auf, und von der Tanzform ist nur der Dreivierteltakt übrig geblieben.

Es ist nicht zu verkennen, daß das Andante und der letzte Satz dieser Symphonie noch Spuren von Haydn'schem Einflusse an sich tragen. — Der letzte Satz ist im Allgemeinen lebhaft, heiter, ohne durch seine Munterkeit in Ausgelassenheit auszuarten. Entfaltet der Charakter auch keinen sogenannten „Pathos", so wie sein Charakter ohne alle Leidenschaft, vielmehr „ethisch" zu nennen ist, so entspricht er doch dem

Inhalt der ersten Sätze. Es soll damit kein Tadel ausgesprochen sein, denn die Stimmung, welche sich in diesem Satze ausspricht, ist „keine Folge der Unfähigkeit zu einem Fluge in höhere Regionen", sondern „einer edeln, maßvollen Ausgeglichenheit aller Kräfte, die einander im schönsten Gleichgewichte halten". Schon in dieser Symphonie hauchte Mozart den Instrumenten gleichsam „den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte". Seine Melodien erhielten durch seine tiefe Kenntniß der Harmonie, deren Quelle in ihm „unversiegbar" war, Geist und Charakter, und er verstand das Cantabile auch den Instrumenten, deren Eigenthümlichkeiten ihm nicht fremd waren, mitzutheilen, als wären sie menschliche Stimmen und erhob daher „die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß sie die Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte".

Die G-moll-Symphonie. (Partitur Nr. 2.)

Man muß Mozarts schaffenden Geist bewundern, wenn man bedenkt, daß er innerhalb sechs Wochen drei Symphonien im Sommer 1788 schrieb, die in

Es-dur den 26. Juni, in G-moll den 25. Juli und die in C-dur den 10. August, gerade die drei Symphonien, welche man im Sinne hat, wenn man von Mozart'schen Symphonien spricht und welche man am allermeisten hervorzuheben pflegt. Vergleicht man diese G-moll-Symphonie mit dem Klavierquartett G-moll, so findet man, ohne irgend welche Anklänge, eine Art Geistesverwandtschaft, „allein während dort der Schmerz sich beruhigt oder gar in Jubel umschlägt, wächst er hier in fortdauernder Steigerung bis zu einer wilden Lust", die gleichsam den Schmerz betäuben oder lindern soll. — Das erste Hauptthema in dem ersten Satze, Allegro molto, C-Takt, übernehmen die Streichinstrumente (sechszehn Takte lang) allein, indem die Violinen in Oktaven die Melodie spielen, die Violen in Doppelgriffen in ununterbrochenen Achtelnoten begleiten, und die Bässe nur in den ersten neun Takten die Grundnoten der Harmonien mit dem ersten Viertel jeden Taktes anschlagen, dann aber in ausgehaltenen ganzen Taktnoten legato bringen. Im vierzehnten Takte, ehe das Hauptthema zu Ende ist, bringt die Flöte (die in der ganzen Symphonie nur einfach besetzt ist), sowie die erste Hoboe und der erste Fagott eine Nebenmelodie, worauf ein kurzes Tutti des ganzen Orchesters forte erfolgt. Das Thema erscheint piano von neuem, gekürzt und verändert, in welchem

die Modulation nach B-dur geht, in welcher Tonart ein zweites Thema kräftig auftritt und einen Abschluß in den F-dur-Dreiklang macht, um nach einer Generalpause ein neues, doch sanftes Thema aufzunehmen, daß in Kontrast mit dem ersten Hauptthema, welches eine klagende und schmerzliche Empfindung hervorruft, steht, wogegen dem sanfteren Motiv in B-dur eine ruhigere, tröstendere Färbung zu Grunde liegt. Dieses (in B-dur) auftretende Thema mischt sich mit neu hinzutretenden melodischen Thonphrasen der Blasinstrumente, die sich in kontrapunktischen Verwebungen bis zu Ende des ersten Theils geltend machen, wo das Hauptthema nur mit dem ersten Takte desselben betheiligt ist. In theilweisen Unisonogängen schließt der erste Theil in B-dur, jedoch der letzte Takt desselben bringt den Terzquartakkord a, c, d, fis, um sowohl einen Einleitungsakkord zum Wiederholen des ersten Theils, als auch dadurch den Uebergang in den zweiten Theil zu bilden. Im ersten Takte des zweiten Theils deutet schon der Akkord der zweiten Hälfte dieses Taktes auf eine ungewöhnliche Ausweichung nach fis-moll hin. Mit Beibehaltung des ersten Themas wendet sich die Modulation nach E-moll, in welchem die Bässe das Hauptthema ergreifen, welches mit neu hinzutretenden kräftigen, markigen Figuren sich verwebt und in kühnen Wendungen in dem A-dur-Akkord einen Abschluß findet.

Die Anfangsfigur des Hauptthemas macht sich nun in künstlicher Verarbeitung geltend, bis es wieder vollständig zum Vorschein kommt und die Idee in ähnlicher Weise wie im ersten Theile durchgeführt ist, doch auf anderen Tonstufen und in neu hinzutretenden geistreichen effektvollen Phrasen, den Grundcharakter immer festhaltend. Zu bemerken ist noch, daß anstatt zwei Hörner einerlei Stimmung ein Horn in G, das andere in B (alto) steht. Die Ursache dieser Stimmungen liegt darin, daß das G-Horn die Terz des G-moll-Akkordes nicht als natürlichen Ton hat und diesen daher das B-Horn zu geben im Stande ist.

Das Andante in Es-dur, $^6/_8$ Takt, tritt in kanonischen Nachahmungen auf. In dem Charakter tritt eine „tröstliche Empfindung" in den Vordergrund, zwar kein Ausruhen im sichern Bewußtsein des innern Friedens, vielmehr ein Streben und Sehnen nach demselben, nicht mit Klagen und Seufzen, sondern in ernster Gefaßtheit, die sich bis zu heiterem Spiel zu erheben sucht". Ein Versehen in der Partitur, das jetzt noch nicht berichtiget worden, ist durch Schumann aufgedeckt worden. In beiden Theilen sind je vier Takte (erster Theil, Takt 29 — 32, zweiter Theil, Takt 48 — 51) nur mit veränderter Instrumentation nach einander wiederholt, indem der Uebergang im ersten Theile von Des-dur nach B-moll, im zweiten von Ges-dur nach As-moll zweimal neben einander

stehen. Ein Blick in die Originalpartitur macht die Sache klar. Mozart hatte ursprünglich die vier Takte (im ersten Theil, Takt 33 — 36, zweiter Theil, Takt 52 — 55) geschrieben, dann auf einem Nebenblatte, vielleicht zur Erleichterung, vielmehr aber als besser befunden, den Blasinstrumenten zugetheilt. Durch Irrthum sind aber beide in die Partitur neben einander gesetzt worden.

Die Menuet in G-moll, Allegro, endet im ersten Theil in D-moll. Der zweite Theil tritt in B-dur auf. Interessant ist im zweiten Theile die Behandlung des ersten Motivs durch seine kunstreichen Nachahmungen der Hauptfigur. So kräftig und entschlossen „mit gesammelter Kraft“ die Ideen auftreten, doch löst sich diese „Kraftanstrengung in Klage auf“. Das Trio in G-dur ist eine liebliche Erscheinung voller Weichheit und Zartheit, Trost bringend in den abwechselnden Tongruppen der Streich- und Blasinstrumente.

Das Finale Allegro assai, C-Takt, stürmt leidenschaftlich in unruhiger Aufregung und Hast in den sich wiederholenden Theilen fort, bis im dritten Theile nach der Modulation nach F-dur ein beruhigenderes Gefühl eintritt, besonders in dem folgenden Hauptgedanken in B-dur, der bloß den Violinen und Violen unvertraut ist. Nach dem Anschluß der Blasinstrumente mit einem Nebengedanken tritt die ener-

gische Figur des ersten Hauptgedankens im Forte wieder ein und findet einen Abschluß zu Ende des dritten Theils in B-dur. Noch energischer ist der Eintritt des vierten Theils, dessen Hauptfigur seine Verwandtschaft mit dem ersten Hauptgedanken gar nicht verleugnen kann und in kunstvoller, freier kontrapunktistischer Weise fortgesponnen wird. Das sanfte Thema, früher in B-dur, tritt hier in G-moll auf und vermählt sich mit dem ersten Hauptmotiv, das streng bis zu Ende festgehalten wird. Diese Symphonie wird als die „leidenschaftlichste" bezeichnet, die Mozart geschrieben, und der Tondichter hat bewiesen, „daß die Musik auch in der schaudervollsten Lage (vielmehr schaudererregenden Scenen) immer Musik bleiben soll und im charakteristischen Ausdruck der Leidenschaft die Schönheit wahrt." Goethe's Worte über Laokoon passen genau hierher: „Wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpft und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns, daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht." Die geniale

Arbeit zeigt sich besonders auch in den ungewöhnlichen kühnen Ausweichungen, die niemals das Schönheitsgefühl verletzen und beleidigen. Die Darstellungsmittel sind originell und liefern noch ohnedem den Beweis, daß man leidenschaftliche Ausbrüche auch ohne Trompeten und Pauken malen kann.

Symphonie in Es-dur. Nr. 3.

Dem Allegro geht eine Introduction (Adagio) voraus, die gleich im Anfange in gewichtigen Akkorden majestätisch auftritt. Die Figur der Zweiunddreißigtheilnoten der Violinen giebt diesem Einleitungs-Adagio etwas Imposantes, Festliches, besonders später, nachdem dieselbe Figur in der Umkehrung von den Bässen ergriffen wird (Takt 14). Selbst die frei eintretende scharfe Dissonanz im achtzehnten Takte (c-des) ist hier am Orte, und der scharf markirte Rhythmus endet im fünften Takte vor dem Allegro. Die vier Takte vor dem Allegro leiten piano in halben Taktnoten (mit Ausschluß des letzten Taktes in zwei abgestoßenen Akkorden) in das Allegro ein. Imposant ist der kanonische Eintritt der Bässe im dritten Takte vor dem Schlusse. Das Haupt-

thema des Allegro, $^3/_4$ Takt, entfaltet sich in ruhiger Klarheit, das im vierzehnten Takte in der Dominante endet. Die Violen leiten in demselben Takte wieder in die Tonika ein und die Bässe ergreifen genau den Hauptgedanken, während dessen Violinen, Violen, Klarinette, auch Flöte, mit sangbaren Nebenmelodien wundervoll ausschmücken, bis ein Unisonogang aller Instrumente forte als neues, imponirendes Motiv auftritt. Die darin vorkommenden Sechszehntheilfiguren der Violinen erinnern an die ähnliche Figur der Zweiunddreißigtheilnoten in der Introduction. Es ist unmöglich, alle die reizenden Schönheiten, welche unter andern auch das zarte, sanft gehaltene andere Hauptthema besitzt, aufzudecken, da neben dem harmonischen Element sich besonders das melodische in originaler Schönheit geltend macht. Daher erscheint diese Symphonie „als ein wahrer Triumph des Wohllauts." Die Hoboen fehlen wohlweislich, damit Klarinetten, Hörner (in Es) und Fagotte ihre volle angenehme Tonfarbe behalten und nur durch Trompeten und Pauken einen „frischen Glanz" erhalten. Die Instrumentation vereinigt hier Alles, um dem Ganzen Leben und Seele einzuflößen. Otto Jahn sagt in seinem Werke über Mozart in Bezug auf diese Symphonie: der üppige Reiz des Wohllauts, der Glanz einer zu vollster Reife erblühten Schönheit, mit welcher die Symphonie

gesättigt ist, daß sie einen Eindruck macht, wie wenn das Auge durch die leuchtende Farbenpracht und den reichen Segen eines schönen Sommertags entzückt wird, sind der volle Ausdruck für das Gefühl einer in sich befriedigten Glückseligkeit. Nicht eine nur im sinnlichen Genuß schwelgende Erregung, sondern die Empfindung des Glückes, welche auf dem Gefühl der vollen Gesundheit und Kraft, das durch keine inneren oder äußeren Hemmungen gestörten Vermögens zu schaffen und zu genießen, der liebevollen Hingabe an ein schönes und reiches Dasein beruht, ist es, welche voll und rein dieses köstliche Tongebild durchdringt und ihm seine Schönheit verleiht. Wie selten ist er dem Menschen im Leben vergönnt, dieser ungetheilte Genuß des Glücks und der Freude, wie selten gelingt es der Kunst, ihn ganz rein zu verklären! und wie mannigfach spricht sich diese Empfindung hier aus. Mit dem Gefühl des Stolzes und der Bewunderung, wie es das Bewußtsein der eigenen Kraft in ihrem Vollgenuß verleihet, in der prachtvollen Einleitung, während das darauf folgende Allegro das Behagen des Gewissens bald mit einer gewissen Beschaulichkeit, bald in heiterer Fröhlichkeit, bald in thatkräftiger Regung, stets in gehobener, edler Fassung ausdrückt."

Das Andante in As-dur, $^2/_4$ Takt, hat mehr die Liedform, schon in Bezug seiner cantabeln Theile.

Der erste und zweite Theil werden ganz von den Streichinstrumenten ausgeführt. Der erste Theil schließt in der Dominante. Der zweite Theil setzt das Thema wieder fort bis nach neun Takten, wo die Violine und in dem darauf folgenden Takte auch die Bässe nach As-dur wieder einleiten. Die ersten Takte des ersten Theils erscheinen wieder, auch As-moll berührend, jedoch bald in As-dur schließend. Bezaubernd wirken diese zwei Theile mit ihrem Wohlklang auf das Gemüth. Der dritte Theil tritt piano in C-dur ein und macht im zweiten Takte einen Uebergang nach F-moll forte, mit einem Motiv auftretend, das die ruhige Stimmung zu verdüstern scheint; die Figuren des ersten Hauptgedankens verflechten sich kunstvoll, bis beruhigend im 26. Takte dieses Theils ein neues Motiv in kanonischen Nachahmungen einfällt. Wundervoll ist die Verflechtung dieses sangbaren Motivs, reizend besonders der Uebergang von dem Eintritt in As-moll, der sich durch einen Unisonogang der Bläser nach H-dur wendet, allein das eintretende Forte bringt den früheren Gedanken in F-moll nun aus H-moll; es verketten sich die Hauptgedanken und nehmen einen Abschluß in die Dominante (Es), die Klarinetten machen einen lieblichen sangbaren Uebergang in das Hauptthema.

Mozart würde durch dieses Adagio allein unsterblich geworden sein. Die Menuet Es-dur ent-

spricht mit ihrem überaus zart gehaltenen Trio den früheren Sätzen vollkommen. „Das ist die rechte Quelle heitern Uebermuths, der nicht aus einem innern Zerwürfniß, sondern aus Freude an der eigenen Kraft und aus Lust am Dasein hervorgeht.“

Das Finale Allegro, $^2/_4$ Takt, eröffnen die Violinen zweistimmig mit dem ersten Hauptthema, welches hierauf das ganze Orchester forte ertönen läßt und mit neuen Gedanken ausgeschmückt wird. Von großem Interesse sind auch die Modulationen von da an, wo ein Periodenabschluß in F-dur stattfindet und das Hauptthema verändert in B-dur eintritt. Die Wendung der Harmonie von B-dur (Takt 47—48) erfolgt nach B-moll, H-dur, H-moll, durch den Hauptseptimenakkord von cis nach fis-dur, fis-moll, weiter fort nach B-dur, wo der erste Theil in der heitersten Munterkeit schließt. Der zweite Theil scheint sich im zweiten Takte nach C-moll wenden zu wollen, doch erscheint es dem Komponisten nicht für passend, um einer trüben, düstern Molltonart Raum zu geben und in eine düstere Stimmung überzugehen, daher erscheint nach einer Generalpause das Thema in dem zarten As-dur. Scheinbar in As- oder Gis-moll fallend, ist die Wendung durch einen einzigen Akkord (fis, a, dis, a) nach E-dur, E-moll, C-dur, C-moll, aber sich überall, um keine düstere Stimmung herbeizuführen, nur kurz aufhaltend. Die

neckende Hauptfigur tummelt sich, wie eine Biene von einer Blume zur andern fliegend, hier und da Honig nippend. In dieser Weise werden nahe und entfernt verwandte Tonarten berührt und der weitere Verlauf ist dem des ersten Theils sehr ähnlich. So bringt die Hauptfigur das Saitenquartett unisono, während die übrigen Instrumente die Harmonie ausfüllen. Die schalkhafteste Laune und „die neckische Jovialität“ offenbart sich in allen Takten. Selbst komische Wirkungen fehlen nicht, denn die Blasinstrumente scheinen an verschiedenen Stellen das Thema der Violinen übernehmen zu wollen, werden aber von der weiteren Ausführung gleichsam abgeschreckt und setzen versuchsweise das Thema von Frischem ein. Die genialste Durchführung belebt das Ganze und der Schluß ist charakteristisch wie der ganze Satz. — Hoffmann nennt in seinen Phantasiestücken diese Symphonie „einen Schwanengesang“ (wohl mit Recht, denn Mozart hat später keine andere Symphonie in derselben Weise wieder geschrieben) und charakterisirt sie in folgenden Worten: „Liebe und Wehmuth tönen in holden Geisterstimmen, die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen.“ Ein poetisches Gegenbild zu dieser Symphonie schrieb A. Apel,

welcher in seiner Dichtung die einzelnen Sätze poetisch illustrirt.

Die C-dur-Symphonie mit der Schlußfuge.
Nr. 4.

Man hat diesem Tonwerke den Namen Jupiter-Symphonie beigelegt, wahrscheinlich um ihr glänzendes, majestätisches Gepräge damit zu bezeichnen.— Der erste Satz, Allegro vivace, C-Takt, wird durch ein kräftiges, herausforderndes Unisono aller Instrumente in zwei Takten eröffnet, die folgenden zwei Takte, zur Rhythme des Hauptthemas gehörend, übernimmt das Streichquartett piano. Die Fortsetzung des Themas geschieht durch denselben Unisonogang wie zu Anfange, aber vom Tone g aus, worauf abermals das Saitenquartett in zwei Takten die ganze Periode des ersten Hauptthemas zu Ende bringt. Im Folgenden treten nun marschartige Rhythmen der Blasinstrumente auf, und Violinen und Violen fallen mit einer kurzen Figur rauschend dazwischen, was dieser Periode ein festliches Gepräge giebt. Nach der Fermate auf der Dominante bringen die ersten Violinen das erste Thema wieder, doch zu gleicher Zeit nimmt ein Nebenthema der Flöte und Hoboe

Theil, wobei die Hörner durch eine Unisonofigur in Vierteln den Baß abgeben, welcher in den nächsten zwei Takten den Fagotten anvertraut ist. Das Hauptthema spinnt sich weiter durch die Wiederholung der letzten zwei Takte desselben und findet mit den früheren marschartigen Figuren der Blasinstrumente einen Abschluß auf der Durtonart der Sekunde d, und ein neues Hauptmotiv von sanfterer Natur tritt in der Dominante ein. Dieses neue Motiv wird in den ersten zwei Takten nur von den Violinen vorgetragen und erhält ein größeres Interesse dadurch, daß die Bässe nach diesen zwei Takten den Anfang des Motivs als Nachahmung bringen und später ein Glied des ersten Hauptmotivs aufnehmen, was durch eine neue Nebenmelodie unterstützt, bis nach einer Generalpause eine kräftige Nebenphrase in C-moll erscheint, sich aber bald nach C-dur wendet und die früheren Motive kontrapunktisch verbindet bis zum Schluß des ersten Theiles in der Dominante. Der Uebergang zu Anfange des zweiten Theils von G-dur nach Es-dur ist eben so einfach als frappant, nur durch drei Noten (g, f, b) unisono. Man hat in neuerer Zeit die Modulationsmanier in Unisonostellen in den Meyerbeer'schen Opern bewundert, als etwas Neues, hier haben wir sie schon in der größten Einfachheit imponirend auch noch in andern Stellen dieser Symphonie. Das in Es-dur auftretende Motiv ist dasselbe,

was im ersten Theile in G-dur auftrat. Die letzten zwei Takte geben Anlaß zu weiteren kanonischen Nachahmungen und kurzen harmonischen Wendungen, bis das Hauptthema in verschiedenen Tonarten wieder auftaucht und die Durchführung meist in der Weise wie im ersten Theile erfolgt, natürlich auf anderen Tonstufen. In geistreicher Weise kritisirt O. Jahn diesen Satz: „Vor Allem fällt die Würde und Feierlichkeit in der ganzen Haltung auf, welche im ersten Satze in einen glänzenden Pomp hinüberstreift, an dessen stattlicher Ausbreitung unleugbar auch das sinnliche Behagen an dem prächtigen Klang seinen Antheil hat. Aber diese äußere Pracht ist nicht das Wesentliche, ein wirklich vornehmer Sinn, eine tüchtige Kraft und männliche Würde durchdringt das Ganze, die stolze Haltung, das glänzende Auftreten sind im Gefolge der Freiheit und Kühnheit charakteristische Attribute des Adels. Leidenschaftliche Erregung tritt nicht hervor, aber neben lebendiger Kraft anmuthige Zartheit und eine hochgehobene Heiterkeit, welches in dem zweiten Hauptmotive vor dem Schlusse des ersten Theils überraschend eintritt, in wunderbarer Klarheit hell aufleuchtet.“

Das Andante cantabile, $^3/_4$ Takt, F-dur, erhält einen eigenen Reiz dadurch, daß Violinen und Violen mit Dämpfern gespielt werden müssen. Es ist reich an Effektstellen, besonders durch die schnell abwech-

selnden Nüancirungen des Piano und Forte, die leidenschaftlich den ruhigen Gesang scheinbar zu stören scheinen, aber desto mehr dann heben. Die drei Hauptmotive sind meisterhaft verwebt und durchgeführt; die Modulation so wie überhaupt die Harmonien zu den Gesangsstellen sind höchst interessant, wohlklingend, man möchte sagen üppig und modern für alle Zeiten. Man höre, um nur ein Beispiel für das zuletzt Gesagte anzuführen, die Folge der Hauptseptimenakkorde im zweiten Theile, Takt 32. Eine ähnliche Harmonisirung wie in dieser Stelle findet man in Rossini's Stabat mater, in dem Satze aus As-dur. — Auch die Bässe werden bei der Durchführung nicht geschont und der freie Kontrapunkt hat hier seinen Meister gefunden. O. Jahn charakterisirt diesen Satz in folgenden Worten: „Die Tiefe der Empfindung offenbart sich in noch höherem Grade des Andante, welches in seiner schönen Ruhe uns doch auch die leidenschaftlichen Regungen und Kämpfe offenbart, aus denen sie hervorgegangen ist; allein wie stark und herbe diese ausgesprochen werden, so bilden sie doch den Hintergrund für das Bild des Seelenfriedens, den sie nicht mehr trüben können, der so fest begründet, so seiner selbst gewiß ist, daß er in voller Freiheit auch gewaltig erschütternde Eindrücke heraufbeschwören und beherrschen kann."

Die Menuet, Allegretto, ist das Bild eines lebensfrohen Menschen, ungetrübt von Sorgen und Mühen, heiter und froh, doch nicht ganz frei von Sehnsucht, deren Befriedigung sich im Trio auszusprechen scheint. Auch hier ist das melodische Element mit seinen schönen harmonischen Verkettungen unverkennbar. „Die Menuet ruft durch sein Wesen jenes heitere Motiv des ersten Satzes wieder in's Gedächtniß. Es ist ein Schwung, eine Elastizität in der leichten und freien Bewegung desselben, eine Freudigkeit und Frische, welcher die Uebung der Kräfte Spiel und Genuß ist, von einer Feinheit, einem Adel getragen, daß sich der Hörer in ein reineres Element entrückt glaubt, in welchem er leicht und mühelos lebt, wie die homerischen Götter."

Das Finale Allegro molto, C-Takt. Mozart steht in diesem Kunstwerke unnachahmlich da, denn kein anderer Komponist hat gewagt, die Fugenform in freier, galanter Weise durchzuführen. Beethoven und andere große Instrumentalkomponisten wie Spohr, Schumann, Gade u. A. setzen zuweilen in ihren Instrumentalwerken zu einer freien, weltlichen Fuge an, allein sie lassen bald ab davon, als wenn sie sich nicht gewachsen fühlten, sie ordentlich durchzuführen. Ein zweites Denkmal dieser Art hat sich Mozart durch die Ouverture zur „Zauberflöte" gesetzt, welche ebenfalls eine freie, im weltlichen Styl durchgeführte Fuge

ist, die bis jetzt noch keine Nachahmer gefunden hat. — Die ersten vier Takte des Allegro's finden wir zwar schon als Motiv in anderen Werken Mozart's, in seinen Messen und in einer Sonate, allein hier ist dieses Motiv erst zur höchsten Geltung gekommen. Eine genaue Analyse dieses Fugensatzes kann hier schon des Raumes wegen nicht stattfinden, da alle Mittel des Kontrapunkts hier aufgeboten, alle möglichen Kombinationen mit der größten Kühnheit und Leichtigkeit mit Sicherheit angewendet sind, um die künstliche Form, die wir bei anderen Komponisten nur mehr oder weniger im strengen Style finden, mit der größten Freiheit auch im freiesten Style der Welt zu zeigen, so daß nicht nur Kenner, sondern auch Laien ihren Genuß dabei finden. Höchst interessant ist O. Jahn's Urtheil darüber: „Diese Freiheit durchdringt alle einzelnen Elemente des Ganzen und ruft die selbstständige, gleiche und naturgemäße Bewegung derselben hervor; auch die Kunst der freien Benutzung der Klangfarbe hängt unmittelbar damit zusammen, sie dient nur dazu, die inviduelle Charakteristik der durch die Kunst der Stimmenführung selbstständig gewordenen einzelnen Stimmen schärfer zu bestimmen; ohne diese Voraussetzung würde sie ein leeres Spiel mit dem Reiz des Klanges sein. In der Vereinigung beider beruht die Kunst, das Orchester als einen belebten Organismus zum Ausdruck der

künstlerischen Idee zu machen, welche den schöpferischen Impuls der gesammten Gestaltung giebt und das Maaß für die in jedem einzelnen Motive zu bewegenden Kräfte. Das sichere Gefühl für die Entwickelungsfähigkeit des einzelnen Motivs nach Art und Ausdehnung der Bearbeitung, für das Verhältniß der verschiedenen mit einander in Kontrast und Konflikt tretenden Elemente, nicht minder für die Proportion der Theile der einzelnen Sätze und wiederum dieser zu einem Ganzen, endlich auch die Vertheilung und Mischung der Klangfarben ist die Grundbedingung für die Schöpfung eines Kunstwerks, das eine Totalität wirken soll; auch der Meister erwirbt dasselbe nur, indem er durch die Erfahrung, welche gewissenhaftes Arbeiten erwirbt, das Talent, welches die gütige Natur verleiht, bildet.“ Nägeli's Urtheil über diese Symphonie fällt jedoch anders aus und unterwirft sie einer bittern Kritik, obgleich er gnädig genug ist und Mozart Erfindungsgabe zugesteht: „der das Orchester zu einer vollständigen organischen Kunstgestalt erhob.“ Dennoch aber nennt er die Arbeit dieser Symphonie „styllos, oft flach und verworren“. Seine Gründe, um die Trivialität zu beweisen, sind durchaus nicht stichhaltig und er hat auch nicht gewagt, die „Verworrenheit aus der Irregularität des Rhythmus“ nachzuweisen. Schließlich sagt er: „Warum aber in seinen großen Instrumentalwerken bei aller

Genialität keine wahre Stylgröße, welche wesentlich auf der Eurhythmie beruht, vorhanden ist, das erklärt sich wohl aus Mozart's Charakter und Lebensweise: er war zu eilfertig, wo nicht zu leichtfertig und komponirte wie er war." Wenn Mozart auch innerhalb sechs Wochen drei seiner besten Symphonien schrieb, welche jetzt noch Kenner und Laien entzücken, so wird es doch Niemand in den Sinn kommen, eine „leichtfertige" Arbeit darin erblicken zu wollen. In Bezug des Vorwurfs, daß die Symphonie mit der Schlußfuge keine „wahre Stylgröße" habe, kann man nur entgegnen: hatte etwa Mozart Vorgänger, die ihn in der Stylgröße überragten?

Symphonie in D-dur Nr. 5. (Op. 7.)

Das Allegro con spirito, C-Takt, kündigt seinen Charakter schon durch die ersten fünf Takte an. Diesen Hauptgedanken erfassen im dreizehnten Takte die Bässe und Fagotts, die Harmonie dazu besteht nur aus dem Grundtone D, den die zweiten Violinen, Trompeten, Hörner und Pauken festhalten. Daran knüpfen sich die glänzenden Figuren der Violinen, in die sich einzelne Glieder des Hauptthemas mischen. Nach einer Wendung in die Dominante erscheint in

derselben das Thema piano in der ersten Violine, mit neuen Achtelfiguren in den Bässen, worauf das Hauptmotiv in der Haupttonart kräftiger durch die Bässe und Fagotts aufgenommen wird und die Modulation wendet sich mit Beibehaltung des Hauptgedankens nach der Tonart der Sekunde E, um einem sanftern Motive Raum in der Dominante A zu geben. Allein in diesem neuen Motiv behalten die Violen ebenfalls das erste Hauptthema bei, bis ein kräftiges Tutti, das wieder aus einzelnen Gliedern des Hauptgedankens besteht, mit anderen hinzutretenden Nebenmelodien sich vermischt. Eigentlich kommen die anderen Motive gar nicht zu besonderer Geltung, denn das Grundmotiv mischt sich, so zu sagen, in Alles und dominirt bis zu Ende. Zu bemerken ist noch, daß dieser Satz, sowie auch die folgenden drei Sätze ohne Flöten und Klarinetten gesetzt und nur Hoboen und Fagotts die einzigen Holzinstrumente sind.

Das Andante in G-dur, 2/4 Takt, hat mehr die Liedform, einfach und zierlich gehalten und an die Gemüthlichkeit Haydn's erinnernd. Der Schluß der ersten Hauptmelodie endet in der Dominante und hält diese Tonart (D-dur) bis zum Schluß des ersten Theiles fest. Der zweite Theil bringt eine Präparation und leitet in die Haupttonart, in welcher das Hauptthema wieder erscheint, um die ganze vollständige Melodie nun in G-dur zu beschließen. Ohne

besondere bemerkbare künstliche Durchführung ist das Ganze einfach und melodiös gehalten.

Die Menuet in D-dur ist in seinen zwei Theilen mit Reprisen frisch und einfach. Das Trio in A-dur hat eine sehr sangbare, liebliche Liedmelodie und ist vier Takte länger als die Menuet. Man erkennt in diesem Trio die Reminiscenz einer Arie.

Das Finale, Presto, C-Takt, ist in Rondoform, beginnt ihr Hauptthema mit den Saiteninstrumenten unisono, dem sich ein kräftiges Tutti anschließt. Die einfache Haltung des Ganzen ist voller Leben und Frische. Glänzend, ohne besondere kunstvolle Wendungen, ist dieses Rondo leicht verständlich und jedem Ohre zugänglich. Heiterkeit und Frohsinn, der durch Nichts getrübt, liegt dem Charakter dieses Satzes zum Grunde nach den Worten Goethe's:

„Mit jedem Schritt wird heiter
Die rasche Lebensbahn,
Und heiter, immer heiter
Steigt unser Blick hinan.
Uns wird es nimmer bange,
Wenn Alles steigt und fällt,
Und bleiben lange, lange!
Auf ewig so gesellt.

Ein paar Symphonien von L. Spohr.

Leider wird die Spohr'sche Musik nicht in dem Grade gewürdiget, als sie es verdient und ohne allen Grund vernachlässigt. Die Ursache davon ist entweder gar nicht oder auch sehr leicht zu erklären. Wer den Geschmack dafür verdorben, soll hier nicht untersucht werden. Spohr's Werke sind weder veraltet, noch in ihrer Individualität übertroffen, noch nachgeahmt worden. Letzteres wenigstens ohne Glück. Aber sie haben entschieden großen Einfluß auf verschiedene Künstler und Komponisten gehabt, die das Zeitliche gesegnet und deren Geburtstage man musikalisch feiert. Einen wirklichen Ersatz für seine Individualität haben wir nicht, dieses spricht sich auch sehr deutlich in R. Wagner's Worten aus: „Den Verlust Spohr's betrauert die ganze musikalische Welt; ihr überlasse ich es, zu ermessen, welche reine Kraft, welche edle

Produktivität mit des Meisters Hingang aus dem Leben schied. Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der Letzte aus der Reihe jener echten, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet ward und die mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und auf keuschem Heerde gegen alle Stürme und Winde des Lebens bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen in Spohr rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unverlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein redlicher, ernster Meister seiner Kunst, der Halt und Haft seines Lebens war Glaube an seine Kunst, und seine schönste Erquickung quoll aus der Kraft dieses Glaubens. Und dieser Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit; was ihm durchaus unverständlich blieb, ließ er, als ihm fremd, abseits liegen, ohne es anzufeinden und zu verfolgen; dies war seine so oft ihm nachgesagte Kälte und Schroffheit! — Was ihm dagegen verständlich wurde (und ein tiefes, feines Gefühl war dem Schöpfer der „Jessonda" wohl zuzutrauen), das liebte und schätzte er unumwunden und eifrig, sobald er Eines in ihm erkannte: Ernst, Ernst um die Kunst! Und hierin lag das Band, das ihn noch in hohem Alter an das

neue Kunstleben knüpfte; er konnte ihm endlich wohl fremd werden, aber niemals feind."

Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Doppel-Symphonie für zwei Orchester in drei Sätzen. Op. 121.

Zwei Orchester sind in dieser Symphonie in Thätigkeit, von dem das eine mehr obligaten Charakter hat und einfach besetzt werden soll. Trompeten und Pauken sind in diesem Orchester nicht angebracht, aber im zweiten. Das zweite Orchester verlangt die gewöhnliche starke Besetzung der Streichinstrumente mit der gebräuchlichen einfachen Besetzung der Blas- und Schlaginstrumente. Leider ist diese ungewöhnliche Art der Instrumentirung der Aufführung an manchen Orten hinderlich. Diese Symphonie weicht aber in Vielem vom Herkömmlichen ab, so auch in der Form und in der Folge der Sätze. Der erste Satz versinnlicht uns ein Gemälde des glücklichen Kinderlebens oder der „Kinderwelt". Den ersten Hauptsatz, Allegretto, $^2/_4$Takt, leitet eine Introduction ein, im Adagio-Tempo C-dur. Das erste F-Horn des ersten Orchesters führt eine getragene Melodie, die von den Streichinstrumenten des ersten und zweiten Orchesters

abwechselnd (zu Anfange pizzicato) begleitet wird, auch abwechselnd von den Blasinstrumenten des ersten Orchesters. Das Allegretto führt das Hauptthema in zwölf Takten (erstes Orchester) vor, was vom zweiten Orchester in vier Takten kräftig beantwortet wird. Abwechselnd werden in den Orchestern nun einzelne Glieder des Hauptthemas mit Hinzutretung neuer Nebenmelodien und charakterisirenden Tonphrasen in der Durchführung derselben meisterhaft begonnen und fortgesponnen bis zu dem Eintritt in eine zweite Hauptmelodie in der Dominante im ersten Orchester, was eine Zeit lang nur von dem Streichquintett des zweiten Orchesters einfach begleitet wird. Später vermischen sich sehr kunstvoll die Haupt- und Nebenmotive und vertheilen sich in beide Orchester, bis der erste Hauptgedanke wieder auftritt und die Durchführung ähnlich wie im ersten Theile geschieht. Dieser Satz stellt uns ein Gemälde vor Augen, wo Kinder in Schaaren auf grünen Plätzen unter einem wolkenlosen Himmel spielen:

„Das Kind in sel'gem Unschuldstraum
Ahnt der Versuchung Nähe kaum.
Reißt ihre Lockung es auch hin —
Sie trübt noch nicht den reinen Sinn."

Dazwischen sieht man auch wohl „das wehmüthig lächelnde Auge des Meisters selbst und wie er sich gern seiner eigenen Kindheit erinnern mag".

Der zweite Satz Larghetto: „Zeit der Leidenschaften.“ Dieses Programm gab dem Tondichter ein weites Feld und Gelegenheit zu mannigfachen leidenschaftlichen Schilderungen. Daher wechseln auch die Tempi und die Tonarten. Dem zweifelhaften F-moll zu Anfange des Larghetto folgt nach sechszehn Takten ein zartes, melancholisches Motiv in As-dur, $^{12}/_{8}$ Takt, eine leidenschaftliche Liebe schildernd, deren Befriedigung aber unübersteigliche Hindernisse im Wege stehen. Im Allegro moderato sucht der sich in seinen Hoffnungen Täuschende seinen Muth zum Kampfe zu stählen, worauf die Horn- und Trompetensignale hinzudeuten scheinen, die ihn zum Siege führen sollen. Doch sind dies nur Vermuthungen, denn man täuscht sich, wenn man glaubt, der Komponist, der nach einer Idee arbeitet, setzt sich hin, wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und schematisire sein Thema nach den gewöhnlichen drei Theilen und arbeite überhaupt gehörig aus; gewiß, man irrt, denn das Schaffen des echten Musikers ist ein ganz anderes und schwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, so wird er sich nur erst dann glücklich in der Arbeit fühlen, wenn sie ihm überhaupt in schönen Melodien entgegenkommt, von denselben unsichtbaren Händen getragen, wie die goldenen Eimer, von denen Goethe einmal sprach. Den Hauptinhalt charakterisiren nur folgende beigegebene Worte:

„Doch in des Herzens heiligste Gefühle
Mischt bald sich wilder Leidenschaften Streit;
Es wird der Mensch entrückt dem hohen Ziele,
Er folgt der Welt — denkt nicht an Ewigkeit."

Der dritte Satz Presto, $^6/_4$Takt: „Endlicher Sieg des Göttlichen". Das zweite volle Orchester macht sich hier in C-moll geltend, um das „irdische Treiben" zu schildern, zugleich wird aber das Verlangen wach, sich ihren umstrickenden Banden zu entziehen:

„Wird aber in des ird'schen Treibens Ketten
Der freie Geist nun ganz gefangen sein?"

Das erste Orchester mischt sich nur zuweilen in getragenen Melodien ein, gleich einer warnenden Stimme aus höheren Regionen:

„O nein! Sein Genius erwacht — mahnt —
Will ihn retten.

Das verderbliche Treiben läßt nach. Die warnende Stimme in seinem Innern mahnt stärker, der gute Geist erwacht immer mehr, der böse Dämon entflieht, denn die Kraft des Guten hat ihn überwältigt:

„Er siegt — und sel'ge Ruh' zieht bei ihm ein."

Diese „sel'ge Ruh" malt das letzte Schluß-Adagio, das religiös, grandios, feierlich durchweg gehalten ist. Dieser Schluß wird stets einen erhebenden Eindruck nicht verfehlen.

Merkwürdig in vieler Beziehung ist dieses Werk und läßt sich in der Eigenthümlichkeit seiner Entstehung, Form und Ausdrucksweise mit der Symphonie „die Weihe der Töne“ vergleichen. Wie dort, wählte der Tondichter sich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein gesagten Hauptüberschrift „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ bezeichnete und in drei Sätzen zu charakterisiren suchte. Wenn auch selbst Musiker ein Vorurtheil gegen diese Art des Schaffens haben und dieses Vorurtheil auch hundert gelehrte Köpfe theilen, die freilich oft sonderbare Vorstellungen vom Komponiren haben und sich immer auf Mozart berufen, der sich nichts bei seiner Musik gedacht haben soll, so dürfte es doch keinen vernünftigen Menschen geben, der Spohr eines Mißgriffs beschuldigen wird, denn es lag gewissermaßen in der Zeit und um dieser Rechnung zu tragen, griff er zu diesem Mittel. So viel steht jedoch fest, daß über diese Symphonie ein großer Zauber ausgegossen ist; und eine Reinheit und Verklärtheit findet man nicht so leicht wo anders. Den Zauber des Kolorits zu erhöhen, kam freilich dem Komponisten zu statten, daß er sich zwei Orchester zu seiner Verfügung stellte, und das ist auch eine von den Ideen, auf die nicht jeder fällt, oder fällt er darauf, sie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört schon zur Beherrschung eines Orchesters in der Partitur ein

Meister, ein wie viel größerer, wenn er mit zweien zu thun hat. Nachahmung hat das Unternehmen nicht gefunden, und sie ist in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünschen.

Die Jahreszeiten. Symphonie in zwei Abtheilungen.

Op. 143.

Erste Abtheilung: „Der Winter. Uebergang zum Frühling. Der Frühling.“ Zweite Abtheilung: „Der Sommer. Einleitung zum Herbst. Der Herbst.“

Der Tondichter hat in der ersten Abtheilung zum Gegenstande seiner Darstellung den „Winter“ genommen. Allegro maestoso, C-Takt, H-moll. Die düstere Schilderung scheint er uns versinnlichen zu wollen: Die Erde ruht in Schlaf versunken. Bang und stille ist's in der Natur, die Sänger des Waldes sind verstummt, um in ferneren wärmeren Ländern ihre Töne laut werden zu lassen, daher tönt kein Laut in Flur und Hain. Von starrem Frost ist gefesselt Bach und Strom, Felder und Thäler sind mit Schnee bedeckt, der Sturmwind heult, und die Erde ist ein

Bild des Grabes, wo Kraft und Reiz erstorben liegt. Der einsame Wanderer steht unschlüssig, weiß nicht, wohin die Schritte er lenken soll, denn die Wege sind verschneiet. Vergebens strengt er sich an, und da die Dämmerung herein bricht, sinkt ihm der Muth, Müdigkeit und Frost lähmt ihm die Glieder. Sein spähendes Auge sieht endlich den Schimmer eines Lichtes, vor Freuden pocht sein Herz, er sieht den heimathlichen Heerd und eilt in die Arme der Mutter, wohin ihn die Sehnsucht getrieben und wird wonnetrunken empfangen (H-dur.) Endlich verbrausen die Winterstürme und der Frühling naht (im L'istesso-Tempo, welches den „Uebergang zum Frühling" schildert). Die Zugvögel sind zurückgekehrt, schon lassen sich einzelne vernehmen durch Töne, um ihre Ankunft zu melden, heller und klarer wird der Himmel, die Sonne wirkt wohlthätig. Der Lenz bringt ja die Sänger wieder, schon schlägt die Nachtigall und die Lerche schwingt sich trillernd in die Lüfte. Man sehe die letzten fünf Takte vor dem Eintritt des Moderato G-dur, $^3/_4$ Takt. „Der Frühling" ist da; Schnee und Eis sind geschmolzen, die Felder nicht mehr weiß, und wie durch laue Lüfte gelockt erscheinen immer mehr Frühlingsboten. „Lieblich ist der Anblick der Gefilde," die Knospen schwellen. Alt und Jung eilt hinaus ins Freie, die muntern Lerchen schwingen sich empor und erfreuen durch ihren Gesang. Alles lebet,

Alles schwebet, Alles reget sich: „Die Lämmer springen, die Bienen schwärmen, Freude und Wonne athmen die Gefühle.“

Die zweite Abtheilung. „Der Sommer.“ Largo, C=Takt H-dur. Die Morgendämmerung flieht vor dem Morgenlicht, die Morgenröthe bricht hervor, wie Rauch verfliegt das leichte Gewölk, die Sonne vergoldet die Gipfel der Berge und der Himmel pranget im hellen Azur. Ein buntes Gewühl regt und bewegt sich in den Fluren, dem Schnitter neigt sich „der Saaten wallende Fluth, die Sense blitzt, da sinkt das Korn.“ Voller Gluth brennt die Mittagssonne und „gießt durch die entwölkte Luft ihr mächt'ges Feuer in Strömen herab“. Willkommen ist das Dach der „bejahrten“ Eiche, das kühlenden Schirm gegen die heißen Sonnenstrahlen gewährt. „Am weichen Moose rieselt in heller Fluth der Bach und fröhlich summend irret und schwirret die Sonnenbrut.“ Würziger Blüthenduft labet die Sinne und jeder Nerv erbebt vom erquickenden Gefühl. Doch da steiget in Folge der schwülen Luft am Saume des hohen Gebirgs ein fahler Nebel auf, emporgedrängt dehnt er sich aus und hüllt den Horizont in schwarzes Dunkel. Ein dumpfer Donner rollt unheilverkündend durch die Lüfte und erschüttert die Erde, doch nur ein sanfter Regen sättigt und erfrischt die Erde:

„Gewitternacht und Wogenpracht
Muß sich zur Ruh' begeben.
Wenn der allein ein Wort sagt,
Dem wir leben.“

Da tönt die Abendglocke, am Himmel winkt ein heller Stern, welcher zur sanften Ruhe uns einladet. — An dieses Adagio mit seinen melodischen und harmonischen Schönheiten schließt sich unmittelbar die „Einleitung zum Herbst“. Durch ein Hornsignal geschieht die Einleitung zu den Freuden des Herbstes. Das L'istesso-Tempo, C-Takt, D-dur, knüpft sich an die vorhergehende „Einleitung“ an. An den Rebenstöcken blinken die hellen Trauben in vollem Safte und mahnen die Winzer zur Weinlese. Unter Scherzen fördert die Arbeit vom Morgen bis zum Abend. Die Tonnen werden gefüllt und der brausende Most erhebt die Fröhlichkeit. Um dieses näher zu versinnlichen ergreift der Tondichter die bekannte Volksmelodie des Rheinweinlied's: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher“ (Fis-dur $^6/_4$Takt).

Das Winzerfest beginnt:

„Im Glase perlt der gold'ne Wein,
Trinkt aus, trinkt aus, schenkt wieder ein:
Dem deutschen Lied zu Ehren.“

Die Fröhlichkeit nimmt nun überhand: „dort fliegen die Mädchen im Arme der Burschen den ländlichen Reihen.“ Schon frühere Andeutungen durch Hornsignale weisen auf die Darstellung einer Jagd-

scene hin, die sich besonders in den Abschnitten des $^6/_4$ Taktes deutlich kund geben, besonders (Seite 127 der Partitur) durch die Eintritte der G-Hörner mit ihrer hervorstechenden Tonfarbe. Der darauf folgende Allabreve-Takt bringt wieder die Melodie des Rheinweinliedes. Die weitere Durchführung des höchst interessanten Tongewebes wechselt in den Hauptmotiven des Allabreve- und $^6/_4$ Taktes und schließt das Ganze frisch und lebendig in H-dur ab. Rein und edel ist auch dieses großartige Tonbild gehalten, offenbare Effekthascherei ist ihm auch hier fremd geblieben und doch effektvoll genug, um sich ein bleibendes Denkmal für alle Zeiten zu setzen.

Die Symphonie von Joseph Haydn.

Es-dur.

(Nr. 1 nach der Partitur.)

Joseph Haydn hat bekanntlich 118 Symphonien geschrieben, die sein schöpferisches Talent und seine Erfindungsgabe bedeutsam genug beurkunden und er ist gewissermaßen der Vater unserer deutschen Instrumentalmusik bezüglich der Symphonien. Wenn nun Haydn von Mozart, wie letzterer von Beethoven überflügelt wurde, so war die natürliche Folge, daß auch die schönsten Symphonien Haydn's von den Concertprogrammen verschwanden. Unrecht bleibt es jedoch immer von diesen ganz abzusehen, denn Mozart wäre ohne Haydn's Vorbild nicht das geworden, was er war, eben so wenig würde Beethoven auf den Höhepunkt gestiegen sein, wenn er nicht so erhabene Vorbilder gehabt hätte. Der musikalisch Gebildete ist aber weit davon entfernt, eine meisterhaft gearbeitete

Symphonie Haydn's mit verächtlichen Blicken zu betrachten, weil sie nicht den großartigen Anstrich einer Beethoven'schen hat, denn die Symphonie liegt bei Haydn nicht mehr in der Wiege einer „musikalischen Kinderei".

Der deutsche wahre Künstler weiß sie noch immer zu schätzen. Der erste Hauptsatz ist mit einer Introduktion, Adagio, $^3/_4$Takt, versehen, in der die Es-Pauke allein mit einem Wirbel beginnt mit einer Fermate, nach welcher die Streichbässe und die Fagotts unisono den Hauptgedanken in Vierteln legato eröffnen, dessen erste Periode nach sechs Takten endet, doch treten im fünften Takte die erste Flöte und die Hoboen ein, welche die Harmonie dazu geben. In gleicher Weise ist die Fortsetzung des Themas behandelt, so daß im elften und zwölften Takte die genannten Blasinstrumente das Thema übernehmen und schließen. Dieses ergreift nun die erste Violine und wird vier Takte lang nur von der zweiten Violine begleitet, bis im siebzehnten Takte die Harmonie vollständiger durch Hoboen, Fagotte und Bässe vervollständigt wird. Die weitere Fortsetzung des Themas ist jedoch etwas verändert und endet in einem Unisonogange der Streichinstrumente und der Fagotte in der Terz (g) mit einer Fermate. Wenn auch der unheimliche Paukenschlag und das Thema der Introduktion den Gedanken eines heitern Allegro keinen Raum zu geben scheint, so klingt

um so schalkhafter der Anfang des Allegro con spirito im $^6/_8$ Takt, wo das erste Thema desselben in gemüthlicher Färbung durch die Streichinstrumente eröffnet wird. Ein heiteres Tutti tritt mit dem Schluß des Themas ein, welches in verschiedenen Nebenmotiven eine Modulation nach der Dominante macht, in welcher ein neues Motiv sich anknüpft, das in derselben Tonart (B-dur) den ersten Theil beschließt. Der zweite Theil erfaßt einzelne Glieder des ersten Themas und führt in Imitationen sie weiter aus und fällt vor der Fermate in die Tonart der Terz (G-dur). Merkwürdiger Weise erscheint nun das erste Thema der Introduction aber nicht im Adagio, sondern in dem Tempo des Allegro con spirito von Violoncellen und Violinen, wozu die entsprechenden kleinen Tonphrasen meist als Glieder des Hauptthemas anzusehen sind. So wird der erste Takt des Allegro-Motivs bald diesem, bald jenem Instrumente gleichsam zugeworfen, harmonisch und melodisch meisterhaft verkettet mit kürzeren und längeren Nebenmelodien. Vor dem Schlusse erscheint noch einmal der Anfang des Einleitungs-Adagio mit seinem obligaten Paukenwirbel und dem Motiv der Bässe, woran sich der heitere Schluß im Allegro-Tempo anreihet. Der Charakter dieses Satzes schildert gewissermaßen das Treiben einer unverdorbenen Jugend, die sich mit heiteren Spielen im Freien belustigt, worin Fröhlichkeit und und jugendlicher Frohsinn das Scepter führt. Der

scheinbar drohende Paukenwirbel mit seinem Baß-motiv ist gleichsam die warnende Stimme des Vaters oder der Eltern, die in ihrer Fürsorge für das geistliche und leibliche Wohl ihrer Kinder besorgt sind und es an einer Ermahnung nicht fehlen lassen.

Das Andante, $^{2}/_{4}$ Takt, ist ganz in Variationenform gehalten, wovon die ersten zwei Repetitionstheile aus C-moll, der dritte und vierte Theil aber in C-dur sich bewegt. Die ersten zwei Theile in C-moll sind ganz den Streichinstrumenten anvertraut, doch in den zwei andern Theilen in C-dur wirken die Blasinstrumente mit, aber ohne Trompeten und Pauken. In der ersten Variation bringen die Streichinstrumente ebenfalls das Thema, wenig verändert, wie zu Anfange meist zweistimmig und die erste Hoboe, später auch die erste Flöte, treten in Nebenmelodien ausschmückend auf; der erste Fagott erfaßt nun auch die Hauptmelodie und die Streichinstrumente variiren. In dem C-dur-Theile führt aber eine Solo-Violine die Veränderungen in Achteltriolen aus. In der zweiten Variation ergreifen die Bässe und Violen Stakkatofiguren und die Violinen halten das Thema fest, doch im zweiten Theile haben die ersten Violinen andere Figuren, und später erfassen die Bässe und Violen das Thema. In den C-dur-Theilen nehmen an der Variirung besonders die Blasinstrumente Theil. Nach einer Fermate erscheinen einzelne Glieder aus

den C-dur-Theilen und bilden in geistreicher Zusammenstellung gewissermaßen die Coda der Variationen. Der Charakter dieses Andante giebt in seinem Thema in den Theilen aus C-moll das Bild zweier sich liebenden Herzen, die mit sehnsüchtigem Verlangen vereint zu sein wünschen. Die Theile in C-dur drücken den Jubel ihrer Herzen aus, daß ihre Wünsche in Erfüllung gegangen sind.

Die Menuet entwickelt in ihren Motiven ein Bild voller Grazie und Anmuth, sowohl in der Melodie als in der Harmonie. Unwillkührlich fällt einem bei den ersten vier Takten Papageno's: „Hm, Hm" in der Zauberflöte ein. Große Geister begegnen sich zuweilen. — Das Trio ist eben so zierlich und melodisch, gleichsam der Typus eines österreichischen Volks-Ländlers, besonders der Anfang.

Das Finale, Allegro con spirito, Alla breve-Takt, wird durch ein Solo der Es-Hörner in vier Takten eingeleitet. Nach der Fermate bringen die Hörner dasselbe, die erste Violine aber spielt während dieser Solos das Hauptthema, welches hier gleichsam das Subjekt einer Fugetta ist, denn der ganze Satz ist gewissermaßen durchweg fugirt, aber in der freiesten Weise, ohne daß der Charakter des Ganzen einen besondern Ernst beansprucht und Humor und Heiterkeit in seinem Affekt hat. Andere Nebenthemen kommen darin nicht groß zur Geltung; denn das Haupt-

motiv dominirt fortwährend, aber sehr ungezwungen und in natürlichen und gefälligen Imitationen des ganz freien Kontrapunktes. An Schönheiten mangelt es auch in diesem Satze nicht, und wenn man Haydn kleine „Unvollkommenheiten" darin vorwarf, wie z. B. die Akkordfolgen es, b, e, worauf d, b, f folgte, so muß man darin nur Blitze seines Genies erkennen, denn das Uebelklingende der Dissonanz es, e, zusammen in Baß und Melodie, erscheint nur auf dem Papiere für das Auge hart, doch für das Ohr nicht auffällig herbe.

Symphonie von Gade.

C-moll. Op. 5.

Es war natürlich, daß die Symphoniedichter nach Beethoven einen schweren Stand hatten, wenn sie ebenbürtig auftreten wollten und darauf bedacht sein mußten, nur in großartigem Style zu schreiben, wenn sie irgend nur „auf einem Eckchen an Beethovens Throne“ sich niederzusetzen vornahmen. Gade hatte allerdings schon durch seine Ouverture „Nachklänge auf Ossian“, die mit dem Preis gekrönt worden war, bewiesen, daß er bezüglich der Instrumentalmusik befähigt sei, auch Symphonien zu schreiben. — Außer der gewöhnlichen Besetzung des Orchesters in dieser Symphonie sind noch flauto piccolo, statt zwei vier Hörner, drei Posaunen und Tuba zu finden.

Den ersten Satz mit der Introduktion, Moderato con moto eröffnen die Violoncelle und Violen, dessen Thema im fünften Takte von den Violinen fort=

gesetzt wird, auch Klarinetten und Fagotte und später Flöte und Hoboe beendigen. Ueberhaupt sind im Allgemeinen die Rhythmen breit gehalten, wodurch auch der größere Umfang der Symphonie von selbst sich erklären läßt. Der Schluß der Einleitung endet in der Dominante. Der Anfang des Allegro, dem noch das Beiwort energico beigefügt ist, läßt schließen, daß der ganze Satz einen energischen Charakter besitzen muß. Die Trompeten eröffnen das Allegro durch einen gehaltenen Ton, der dem Signal einer Kriegsdrommete gleicht, welches von den vier Hörnern beantwortet wird. Nach vier Takten (nach der Wiederholung des Signals) treten energisch die Streichinstrumente mit dem ersten Hauptthema ein, das durch die dazwischen fallenden Schläge der sämmtlichen Blasinstrumente einen kriegerischen Charakter annimmt, besonders durch seine punktirten Noten. Das auffordernde Signal übernehmen nun Alt- und Tenorposaune und das Thema erscheint in derselben Weise, nur vier diatonische Tonstufen höher in der Quarte, daran schließt sich ein abermaliger Ruf der Trompeten und Hörner auf der Dominante, den die Posaunen beantworten. Ein kurzes Motiv ergreifen die Saiteninstrumente unisono, was die Holzinstrumente einen halben Takt später nachahmen und die Blechinstrumente setzen ihre Rufe fort außer den Posaunen, welche in gehaltenen Noten die Harmonie

tragen. Nach einem Unisonogange der Streichinstrumente von vier Takten treten die Blasinstrumente mit einem zweiten Hauptmotiv ein, das schon die Streichinstrumente zu Anfang der Introduktion in langsamerem Tempo vorführten, ebenfalls kriegerischen Charakters:

„Schwer und dumpfig,
Eine Wetterwolke
Durch die grüne Eb'ne schwankt der Marsch
Zum wilden eisernen Würfelspiel.“
(Schiller, die Schlacht.)

Ein neues Motiv erscheint in Es-dur, das mit seiner Anfangsfigur an das erste Hauptthema erinnert. Ein Abschluß erfolgt auf der Dominante. Während des leisen, den Sturm der Schlacht verkündenden Paukenwirbels und der Tremolo's der Violen und Violoncellen treten Klarinetten und Fagotts ein und bringen das zweite Hauptthema etwas verändert, marschartig in verschiedenen Tonarten und es vermischt sich mit einzelnen Figuren der anderen Motive. Der eintretende $^6/_4$ Takt bringt wieder das zweite Hauptthema zur Geltung und neue Nebenmelodien schließen sich während der Tremolo's der Violinen an, bis im Tempo primo der Anfang des Allegro sich wiederholt und sämmtliche Themen meisterhaft weitergeführt werden. Die Durchführung hält stets den kriegerischen Charakter fest:

„Wie braust es fort im schönen wilden Takt
Und braust durch Mark und Bein."

Das Scherzo (Allegro risoluto quasi Presto, 6/8 Takt, C-dur) wechselt mit zwei verschiedenen Tempos, wovon das zweite langsamer ist: Meno Allegro. Das erste Tempo tritt in Dur, das zweite in Moll auf. Das Ganze hat den Charakter eines wilden Kriegstanzes. Den Anfang könnte man passend mit folgenden Worten bezeichnen:

„Horch was stampft im Galopp vorbei?"

Die Figuren der gedämpften Violinen im Meno Allegro haben in ihrem Charakter etwas national Fremdartiges, nicht unähnlich einem Tanze, den die Wilden bei Mondenschein um ihre zu schlachtenden Feinde beginnen. Dreimal wechseln die zwei verschiedenen Tempo's, in der Ausführung breit gehalten, doch stets ist das Hauptkolorit streng gesondert, um einen vollständigen abstrakt invivuellen Grundriß des Charakters fest zu halten.

Die Motive des Andante gracioso, 2/4 Takt, F-dur, sind sehr melodiös und sangbar. Die Begleitungsart der Gesangsmotive ist mit einer Fülle ausgestattet, die überall den Meister in der Stimmenführung zeigen. So ist z. B. gleich zu Anfang der Gesang der Hoboe von Violinen, Violoncellen und Contrabaß begleitet, ein schön gesetzter fünfstimmiger Satz. Eine zweite Hauptmelodie, um die Hälfte

kürzer als die erste (Takt 22), die der Flöte zugetheilt ist, bildet gewissermaßen einen Kontrast zu der ersten. Eigenthümlich ist zuweilen das Auftreten der ersten Melodie, indem sie nur mit der zweiten Hälfte derselben erscheint. Auch die Hörner bringen eine Nebenmelodie, der sich die zweite Hauptmelodie anschließt. Nach einem Zwischenspiel erscheint die erste Melodie in den Blasinstrumenten und die Streichinstrumente begleiten diese, die Violinen in Sechszehntheilen, die Violoncelle aber in Achteltriolen. Auch das zweite Thema, dem Violoncell zugetheilt, hat andere Begleitungsfiguren als früher. Das erste Hauptmotiv athmet viel Gefühl, ähnelnd einer religiösen Schwärmerei:

„Betend an der Grazien Altären
Kniete da die holde Priesterin,
Sandte stille Wünsche an Cytheren
Und Gelübde an die Charitinn.“

Eine durchdachte Instrumentirung erhöht die Steigerung auch hier, und die Melodien machen daher auf ein empfängliches Gemüth einen bedeutsamen Eindruck.

Das Finale Molto Allegro ma con fuoco, Allabreve-Takt, ist ein pomphaftes, großartiges und reich komplicirtes Tongemälde, reich an dramatischen Effekten. Wenn man annehmen könnte, daß der erste Satz uns das Bild einer gewonnenen Schlacht vor-

führe, so kann man im Finale um so mehr vermuthen, daß dieses einem Te Deum einer Siegesfeier gar nicht unähnlich ist, nach den Worten Schillers aus seiner Dichtung: „die Schlacht."

„Entschieden ist die scharfe Schlacht.
Der Tag bricht siegend durch die Nacht!
Horch! Trommelwirbel, Pfeifenklang
Stimmen schon Triumphgesang."

Die Pauken und die darauf gehaltenen C-dur-Akkorde sämmtlicher Blechinstrumente eröffnen die Siegeshymne, in die das ganze Orchester durch das Hauptmotiv einstimmt, das in der Dominante einen rhythmischen Abschluß nimmt. Das zweite Hauptmotiv gleicht einem „Triumphgesang", den in gewichtigen Akkorden die Blasinstrumente vortragen. Auch die Melodie desselben bewegt sich nur in ganzen und halben Taktnoten, was sie um so feierlicher darstellt. Nach ihr tritt das erste Thema wieder triumphirend ein. Hierauf folgt nun gleichsam die Fortsetzung des Triumphgesanges, unisono von Hoboen, Klarinetten, Fagotts und Violoncellen ausgeführt, während dessen Violinen und Violen in reichen Arpeggien, durch Pausen unterbrochen, mit den Bässen die Harmonie dazu geben. Diese Art der Begleitung ist als neu zu bezeichnen, da sie im Gebiete der Symphonie noch nicht verwendet worden, aber von

außerordentlichem Effekt ist. Auch ein fugirtes Motiv tritt auf und vervollständigt dadurch den erhabenen Styl. Die verschiedenen Motive werden gegen das Ende zusammengedrängt und finden in dem Molto marcato einen pomphaften Schluß.

Symphonie von R. Schumann in C-dur.

Da diese Symphonie in die Periode fällt, nachdem des Tondichters körperliches und geistiges Befinden eine krankhafte Erregtheit hervorrief, welche sich in krankhaften Sinnestäuschungen äußerte, jedoch durch Bäder beseitigt wurde, so glaubte das musikalische größere Publikum darin einen Grund gefunden zu haben, warum man über die Bedeutung dieses Tonwerks nicht recht klar werden konnte. — Dem wirklichen Musiker ist darin nichts unklar geblieben.

Der erste Satz tritt mit einer längeren Introduction auf, Sostenuto assai. Zu Anfange tritt das Hauptmotiv zugleich mit einem Nebenmotiv auf, das eine führen die Streichinstrumente in gebundenen Figuren, das andere die Blechinstrumente: Trompeten, das erste Horn und die Altposaune unisono, immer pianissimo

bis zum Eintritt des Un poco piu vivace, was ein neues Motiv für die Blasinstrumente bringt, während die ersten Violinen und die Bässe eine durch Pausen unterbrochene Figur energischen Charakters anbringen und die zweiten Violinen und Violen tremuliren, worauf kurze, durch Pausen unterbrochene Sforzato-Schläge des ganzen Orchesters erfolgen, nach welchen die ersten Violinen durch besondere Figuren in das Allegro ma non troppo, 3/4 Takt, einleiten. Die Haupt- und Nebenmelodien, worein sich auch ein Motiv aus der Introduktion mischt, zeigen eine große Erregtheit, selbst die Pianostellen verrathen ein kummervolles Gemüth, besonders die auf einander folgenden chromatischen Sextengänge, die die abwechselnden Tremolofiguren der Saiteninstrumente noch unheimlicher machen:

„Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meinen Jugendpfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das dunkle Herz geschwellt.“

Das Scherzo, Allegro vivace, 2/4 Takt, C-dur, affektirt, so zu sagen, eine ausgelassene Lustigkeit, besonders durch lebendige Figuren der ersten Violinen und durch pikante und kühne Modulationen. So geht die Modulation im zweiten Theil von G-moll nach F-moll und Es-moll und mit dem Eintritte des

H-dur erscheint ein neues Motiv, das sich nach acht Takten nach H-moll und G-dur wendet, woran sich wieder das erste Motiv, welches mit einem verminderten Septimenakkorde beginnt, anschließt. Die Durchführung ist nicht selten mit scharfen Dissonanzen gewürzt, oft durch die kleine None. Das Trio, 2/4 Takt, G-dur, ist sanfterer Natur, hat häufige Vierteltriolen, so daß es scheint, als wechsele der Zweivierteltakt mit dem Sechsachteltakt. Nach dem Trio erscheint wieder das Scherzo und ein zweites Trio schließt sich an, das in seinem Charakter etwas ruhiger als das erste ist. Auch ein fugirtes Motiv taucht auf, dessen Durchführung gar nicht lange anhält, sondern bald wieder in das erste Scherzo hineinstürzt:

„Wie sprang, von kühnem Muth beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge ungezügelt,
Der Jüngling in die Lebensbahn.“

Das Adagio espressivo, 2/4 Takt, C-moll, hat in seinem Hauptthema einen starken Anflug von Melancholie, der nicht ganz ohne Spohr'schen Beigeschmack ist. Damit soll jedoch nicht gesagt werden, daß man eine Spohr'sche Reminiscenz gefunden habe. Eine düstere Stimmung ist nicht zu verkennen, die im C-dur-Theile etwas verschwindet:

„Und immer stiller ward's und stiller,
Verlass'ner auf dem rauhen Weg;
Kaum warf noch einen bleichen Schimmer
Die Hoffnung auf den finstern Weg.“

Das Finale, Allegro molto vivace, macht gleich in seinen ersten vier Takten einen kräftigen Unisonogang in die Dominante, in welcher die Blasinstrumente ein einfaches Motiv ergreifen, das von dem ganzen Orchester nun in C-dur gebracht wird, woran sich zugleich die weitere Fortsetzung des Themas knüpft und in der Dominante periodisch abschließt. Jedoch ist hier das Thema noch nicht vollständig, sondern schließt erst mit dem 46. Takte ab. In dieser breit gehaltenen Periode geht Melodie und Harmonie im gleichen Schritte und erhält dadurch ein feierliches Gepräge. Auch das neu eintretende Motiv der ersten Violinen ist ausgedehnt gehalten, welches die Blasinstrumente mit melodischen Phrasen in besonderer Weise ausschmücken. Es läßt sich an manchen Stellen der Beethoven'sche Einfluß nicht verkennen (siehe S. 167 der Partitur). Eine Leidenschaftlichkeit tritt mit ihrem unruhigen Wesen fast gar nicht auf, wenigstens in anderer Weise als im ersten Satze. Alles ist klar und bestimmt, fest im Charakter, schätzbar in der kontrapunktischen Arbeit. Die düstere Melancholie ist hier förmlich ausgeschlossen. Der ganze Satz gleicht mehr einer freu-

digen, würdigen Hymne in edler Haltung über einen errungenen Sieg:

„Bis an des Aethers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug.
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihn nicht ihr Flügel trug.“

Symphonie Nr. 4. von Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 90.

In der Reihenfolge würde diese Symphonie eigentlich die dritte sein, da sie vor der jetzt so benannten komponirt ist. Sie war für die philharmonische Gesellschaft in London geschrieben und Eigenthum derselben und wurde erst nach dem Tode des Komponisten (als Nr. 19 seiner nachgelassenen Werke) veröffentlicht. Diese Symphonie trägt das eigenthümliche Gepräge des Tondichters.

Der erste Satz, Allegro vivace, $^6/_8$Takt, ist ein Bild voller Lebenslust. Die Blasinstrumente, welche in gestoßenen Achteln die Harmonie abgeben, begleiten die Melodie des Hauptgedankens, welche von den Violinen in Oktaven vorgetragen werden, wozu auch zur Unterstützung im zehnten Takte Bässe und Violen hinzutreten. Ein Glied dieses ersten Haupt-

motivs dient zur weiteren Durchführung, das die ersten Violinen und die Violoncelle mit einer Nebenmelodie unterbrechen, bis das Thema wieder vollständig im Fortissimo erscheint. Nach diesem erscheinen neue Tonphrasen, die einzelnen Theilen des Hauptmotivs den Zutritt gestatten. Nach einer Modulation in die Dominante erfolgt ein zweites Hauptmotiv in den Blasinstrumenten (s. Seite 16 der Partitur), das sich in geschickter und geistreicher Durchführung geltend macht, und dann die erste Hauptmelodie in der Dominante ebenfalls fortgeführt wird, doch zum Schlusse des ersten Theils wieder in die Haupttonart einleitet, zur Wiederholung des ersten Theils; der zweite Theil bringt neue Nebenfiguren und kleine Nebenmelodien, die sich mit dem Hauptthema künstlich vermischen und durchgeführt werden und den ganzen Satz gerundet abschließen. Das Ganze athmet in glänzender Frische und Heiterkeit in allen seinen Theilen:

„Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr."

Das Andante con moto, C-Takt, D-moll, bringt in seinen ersten zwei Takten unisono gleichsam ein Vorspiel zu einer Melodie, wie man sie öfters in dem Genre einer erzählenden Ballade findet. Die erste

Hauptperiode dieses Gesangsmotivs von acht Takten, welche durch die erste Hoboe, Fagotte und Violen in zwei verschiedenen Oktaven vorgetragen wird, begleiten allein in Stakkatofiguren die Streichbässe; sie wiederholt sich mit Hinzutretung der Flöten, welche Nebenmelodien ausführen mit Beibehaltung der früheren Baßfiguren. Die zweite Periode von acht Takten dieser Melodie wird in derselben Weise wie im ersten Theile der Melodie durchgeführt. Die weitere Fortsetzung ist eine Zwischenmusik, die einzelne Glieder der Melodie berühren, in der die Begleitung stets verändert auftritt. Man könnte dieser balladenartigen Melodie folgende Worte Göthe's unterlegen:

„Es war ein König in Thule
Gar treu bis in das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab."

Der dritte Satz: Con moto moderato, ist ganz in ausgedehnter Menuetform gehalten, der durch die Streichinstrumente eröffnet wird, denen sich zum Schlusse des ersten Theils die erste Flöte und Klarinette melodieführend anschließen. Der zweite Theil ist gleichsam die Fortsetzung des ersten Theils, an welchen sich der erste Theil, weiter ausgedehnt, anschließt, jedoch sich in der Haupttonart bewegt. Der Charakter entfaltet viel Gemüthlichkeit und eine graziöse Haltung. Der dritte Theil in E-dur ist mit

seiner Melodie und Harmonie den Hörnern und Fagotts anvertraut, und nur die erste Violine und darauf die erste Flöte verbinden durch eine Nebenfigur die Rhythmen dieses Theils. Der vierte Theil, ebenfalls aus E-dur, hat ein ernsteres Colorit, wozu eine einfache Figur des vorigen Theiles sich günstig dazu gestaltet und auch Trompeten und Pauken dazu treten, die vorher ganz geschwiegen hatten. Der letzte Theil in A-dur wiederholt nur in etwas veränderter Weise die Gedanken der ersten zwei Theile, worin auch der dritte Theil verkürzt sich effektvoll einmischt, und das Ganze gleicht in melodischer und rhythmischer Hinsicht den wohltönenden Reimen einer idyllischen Dichtung.

Das Finale, Presto, C-Takt, geht nicht aus der A-dur-Tonart, wie der erste Hauptsatz, sondern abweichend von der gebräuchlichen Weise in der Molltonart des Hauptons (A-moll). Die Ursache dieser seltenen Erscheinung mag daran liegen, daß der Komponist zum Gegenstande seiner Durchführung den alten Volkstanz der Römer, „Saltarello," wählte und die Form dieses Tanzes in einer höheren Gestaltung zu geben beabsichtigte. Dieser Satz ist gleichsam das Gegenstück zum ersten Satze; denn die Molltonart erregt im Allgemeinen keine freudigen Gefühle, um so mehr herrscht aber die Leidenschaftlichkeit darinnen, wie sie in der nationalen Musik der älteren Nationen,

so wie jetzt noch in Spanien, Ungarn und in unkultivirten Ländern zu Tage tritt, wo die Molltonart noch eine Hauptrolle spielt. Der Tondichter zeigt sich hier als Meister in der Verarbeitung einer einfachen doch charakteristischen Form, welche er in einer vergrößerten Gestalt zu einem großartigen Instrumentalsatz erhob. Alles ist hier vereint, um einen Charakter darzustellen der feurige Liebe, mit Sehnsucht, Melancholie und Zärtlichkeit gepaart, bis zum Extrem südlicher Leidenschaft steigert.

Symphonie von Rubinstein in F-dur.
Op. 40.

Der Komponist hat hauptsächlich, als einer von den wenigen, welche sich in das Gebiet der Symphonie wagen oder wagen können und in demselben einheimisch werden, seinen Ruf durch dieses Werk begründet. Der denkende Künstler beginnt hier sein Tableau in al Fresco-Zügen, den ersten Satz (Allegro con fuoco) in kräftiger feuriger Art, führt das erste Hauptthema meist durch die ersten Violinen vor und die Blasinstrumente unterstützen es harmonisch. Die Pausen in der Melodie werden durch eine besondere Figur der Bässe ausgefüllt. Mit dem Eintritt des Fortissimo ergreifen die Bässe das Thema und führen es einige Takte. Neu hinzutretende Tonphrasen, die jedoch mit den Gliedern des ersten Hauptthemas Verwandtschaft haben oder ihm entnommen sind,

verbinden sich mit dem Thema, welches in F-moll nun eintritt. Besonders benutzt zur weitern Durchführung der Komponist die ersten vier Takte des Eintritts in F-moll. Nach den zwei Takten (Seite 12 der Partitur), in welchen das ganze Orchester auf dem zweiten und vierten Viertel (im Alla breve-Takt) mächtige Schläge ausführt, als wenn die Masten eines Schiffes krachten, bringen die Blasinstrumente eine Nebenmelodie in Terzen- und Sextengängen, und die Modulation scheint sich nach C-moll zu wenden, allein ein neu eintretendes zweites Hauptmotiv tritt durch die Hoboe sehr freundlich in C-dur auf, welches in seinen letzten fünf Takten die Fagotte durch eine Nebenmelodie ausschmücken. Hierauf ergreifen Bässe die letzten vier Takte dieses Motivs, welche Gelegenheit bieten, sich mit neu hinzutretenden Figuren und Tonphrasen zu verbinden und so im Verein auch mit einzelnen Gliedern des ersten Hauptmotivs geht die Durchführung in sehr geschickter Weise vor sich, ungezwungen und kühn in ihren Bewegungen. Man könnte das Tongewebe des ersten Satzes mit einer Vergnügungsreise zur See vergleichen, wo das Schiff durch widrige Winde in seinem Laufe zuweilen gehemmt wird, aber ohne große Unannehmlichkeiten in den Hafen glücklich und unversehrt einläuft:

„Und die Segel blähen in dem Hauche,
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Sich Geduld und guten Muth erzechend,
Lief man glücklich doch im Hafen ein.“

Das Scherzo, Allegro, 3/8 Takt, F-dur. Die breiten Rhythmen des Hauptmotivs, welche theilweise durch Pausen unterbrochen werden, welche letztere in humoristischer Weise die Bässe ausfüllen, haben ein heiteres Kolorit. Die Figuren der Blasinstrumente (Seite 69) und das eintretende Forte geben diesem Motive einen noch größern Aufschwung von Heiterkeit. Der nach der Generalpause (Seite 73) eintretende verminderte Septimenakkord (fis, a, c, es) der Blasinstrumente, von welchem die Bässe im nächsten Takte nur das fis aufgreifen mit der grollenden Figur der Fagotte geben dieser Stelle einen grotesken Anstrich, auch bei der Wiederkehr (Seite 74) auf anderen Tönen. Eine einfache Figur aus dem Hauptmotiv wird nun bei der Wiederkehr desselben bald von diesen bald von jenen Instrumenten dazwischen geworfen, auch theilweise Glieder der Hauptmelodie werden zur Verkettung des Ganzen in sehr geschickter Weise verwendet, das ins Burleske stark hinüberstreift und in Bezug der Melodie und Harmonie die Spannung erhält und steigert. Das L'istesso-Tempo 9/8 Takt, B-dur, worin jeder Takt die Zeitdauer von drei Takten des vorhergehenden Tempos beansprucht,

gleicht einer reizenden Barcarole. Im ersten Theile derselben übernehmen die Violinen und Violen den Gesang und Klarinetten und Fagotte tragen die Harmonien und die Bässe bewegen sich in Achtelfiguren pizzicato. Im zweiten Theile übernimmt das erste F-Horn die Gesangsmelodie und Flöten, Klarinetten und Hoboen fallen mit Terzengängen staccato dazwischen. Das erste Tempo tritt nun wieder Da Capo ein. Diesem Satze könnte folgendes Motto beigegeben werden:

„Siehe wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
Drehen, den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.
Seh' ich flücht'ge Schatten, befreit von der Schwere des Leibes
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn?
(Schiller, der Tanz.)

Der dritte Satz, Moderato con moto, 3/4 Takt, C-moll, bringt in seinen ersten acht Takten gewissermaßen das Ritornell zu einer Sehnsucht athmenden Gesangsmelodie von sechszehn Takten, die dann die Hoboe und Klarinetten (eine Oktave tiefer) übernehmen. Das darauf folgende Motiv in C-dur, welches die Violinen vortragen, ist gleichsam, im Vergleich mit dem C-moll-Motiv das Bild einer „gestillten Sehnsucht". Eine darüber gebaute Nebenmelodie der Blasinstrumente in Triolen ist sehr ge-

schickter Weise verwebt. Der Wiedereintritt des C-moll bringt ein neues Motiv in der ersten Violine (As-dur), dessen Begleitung in Triolenfiguren andere Saiteninstrumente übernehmen mit neuen hinzutretenden Figuren, in denen das erste Hauptmotiv nun, mit Variationen reich ausgestattet, wieder erscheint.

Das Finale Allegro, $^2/_4$Takt, scheint in mancher Beziehung mit dem ersten Satze verwandt, vorzüglich in den punktirten Figuren, jedoch ist es nicht im Charakter ihm besonders ähnlich. Die ersten acht Takte bilden gleichsam das Vorspiel zum Hauptmotiv, das den Violen und Violoncellen anvertraut ist und von den Violinen in einzelnen durch Pausen unterbrochenen Noten rhythmisch, melodisch und harmonisch unterstützt wird, dem sich (S. 139) ein neues Motiv zugesellt und dominirend auftritt. Noch ein anderes melodisches Hauptmotiv erscheint, nachdem das oben genannte Vorspiel wieder vorausgeht in B-dur (S. 146, letzter Takt). Ueberhaupt sind alle Haupt- und Nebenmelodien kunstreich verwebt und durchgeführt, ein sprudelnder Humor belebt das Ganze und:

„Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung.
Die der Nemesis gleich an dem Rhythmus goldenen Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt."

(Schiller.)

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.